

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bakalářská práce

Veronika Chaloupková

Italské groteskní divadlo – analýza tří dramat

Italian Theatre of the Grotesque – analysis of three plays

Praha 2013

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Pelán, Ph.D.

Poděkování:

Ráda bych poděkovala svému vedoucímu práce doc. PhDr. Jiřímu Pelánovi, Ph.D. za cenné rady a připomínky při řešení dané problematiky.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 30. července 2013

.....

Klíčová slova (česky)

italské groteskní divadlo, groteskní divadlo, Pier Maria Rosso di San Secondo, Luigi Chiarelli, Luigi Antonelli, Luigi Pirandello

Klíčová slova (anglicky):

Italian Grotesque Theatre, Theatre of the Grotesque, Pier Maria Rosso di San Secondo, Luigi Chiarelli, Luigi Antonelli, Luigi Pirandello

Abstrakt (česky)

Tato bakalářská práce se zabývá obrazem tří autorů italského groteskního divadla mezi lety 1916–1924. Jsou to: Pier Maria Rosso di San Secondo, Luigi Chiarelli a Luigi Antonelli. První kapitola se věnuje úvodu do dané problematiky, představení autorů a jejich individuálních poetik, kvůli nimž by groteskní divadlo nemělo být chápáno jako programově definované divadelní hnutí. Každá kapitola se skládá z bio-bibliografického medailonu jednotlivých autorů, druhá část je věnována analýze jejich nejznámějších her: *Ó loutky, jaká vášeň!* (1918), *Maska a tvář* (1913), *Muž, který potkal sám sebe* (1918) v tomto pořadí. Práce na základě analýz vybraných her odhaluje jejich charakteristické rysy, sleduje přitom vývoj a proměny témat a použití autorských uměleckých prostředků. Závěrečná kapitola shrnuje nabyté poznatky a postřehy, porovnává jednotlivá díla autorů a zařazuje je do italského literárně-divadelního kontextu tehdejší doby.

Abstract (in English)

This bachelor thesis deals with the portraits of three authors of Italian Grotesque Theatre in the years of 1916–1924, such as Pier Maria Rosso di San Secondo, Luigi Chiarelli and Luigi Antonelli. The introductory chapter presents the theatre and analyses authors' unique poetics, which, however, cannot be perceived as the programmatically defined theatrical movement. The first section of each chapter is dedicated to the authors' biographies, the second part to the analysis of their best known plays, such as *Marionettes, what a passion!* (1918), *The mask and the face* (1913), *The man who encountered himself* (1918) in the order given. By doing that, the thesis tends to reveal significant features of the above mentioned authors' poetics and analyse the development and changes of the themes and the artistic devices used in their works. The final chapter summarises the gained facts and observations and compares the authors' production in the Italian theatrical context of the time.

OBSAH

1	ÚVOD	7
2	PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO	12
2.1	BIO–BIBLIOGRAFICKÝ MEDAILON.....	12
2.2	ANALÝZA HRY MARIONETTE, CHE PASSIONE!.....	16
3	LUIGI CHIARELLI	24
3.1	BIO–BIBLIOGRAFICKÝ MEDAILON.....	24
3.2	ANALÝZA HRY LA MASCHERA E IL VOLTO.....	27
4	LUIGI ANTONELLI	34
4.1	BIO–BIBLIOGRAFICKÝ MEDAILON.....	34
4.2	ANALÝZA HRY L'UOMO CHE INCONTRÒ SE STESSO	37
5	ZÁVĚR	47
6	RIASSUNTO	54
7	RESUMÉ	57
8	SUMMARY	58
9	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	60

1 Úvod

Při zařazení italského groteskního divadla do historického kontextu se budeme pohybovat mezi lety 1916–1924. V roce 1916 byla uvedena na jeviště hra Luigiho Chiarelliho *Maska a tvář*. Chiarelli hru dopsal již v létě 1913, takže trvalo tři roky, než ji prosadil v divadle. V té době se v Itálii hrála měšťanská – realistická nebo naturalistická dramata a salónní komedie, popřípadě hry přikrášlené poetickým psychologismem D'Annunzia, Benelliho nebo Morelliho.¹

Mezi lety 1918–1919 dosáhlo groteskní hnutí svého vrcholu, v roce 1925 vyhaslo. Jednotnou formu, jak tvrdí někteří kritikové, rozhodně nemělo. Všeobecně se za reprezentativní autory tohoto divadelního proudu považují Pier Maria Rosso di San Secondo, Luigi Chiarelli a Luigi Antonelli. Ti uvedli na jeviště tři charakteristické motivy: masku, loutku a pohádku. Motiv masky tíhne ke společenské kritice, motiv loutky k jevům patologicko-existenciálním, motiv pohádky k poetické absurditě. Pod dojmem nové a děsivé zkušenosti se světem, se životem a s člověkem, je přirozené, že při psaní narazili na obdobné motivy, které pak v různých variacích ztvárňovali. Jedním ze základních motivů je pocit odcizení člověka, rozštěpení a rozdvojení osobnosti. Na druhé straně zde vyrůstá démonický principál nebo tajemná síla, která si s lidmi hraje jako s loutkami. Dále tu najdeme postavu rezonéra², osobu pozorující a komentující události a činy postav, kterou známe již ze salónních komedií. Přežívají obehnaná témata bulvárního divadla, tedy láska, manželská nevěra a žárlivost. Tehdejší kritika přijala italské hnutí s nepochopením. Silvio D'Amico viděl ve všem vnější rysy, technické triky, gagy, upíral schopnost autorů uvést na jeviště živé postavy. Adriano Tilgher zase z hnutí vyjímá Rossa di San Seconda. Nepřekvapí nás ani volba příbuzných vzorů a inspirátorů, jejich stejný postoj a cíl. Luigi Pirandello hnutí ovlivňoval a podporoval, krácel vedle něho a dá se říci, že celé groteskní divadlo a jeho autoři zůstali v jeho stínu. Pirandello vytvořil trvalejší, sevřenější, hlubší

¹ GRIMM, Reinhold. Masky, loutky, pohádky – Italské Teatro grottesco. In *Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu*. Přel. František Vrba. Praha: Orbis, 1966, s. 45.

² Postava v románu nebo dramatu, která reflektuje události děje a často je nositelem autorových názorů. V antickém dramatu přijímal jeho funkci chór. Rezonér často vystupoval v dílech osvícenců a preromantiků 18. století.

divadelní poetiku, ale také temnější, vážnější. Vedle jeho děl působí některé groteskní pokusy poněkud volněji, směleji.³

Nyní jsme v ryze základních obrysech představili italské groteskní hnutí. Je však nutno si rovněž hned na začátku položit otázku, co se vlastně pod pojmem „groteska” nebo „groteskní” označuje. Odpověď na ni nebude vůbec snadná. Než abychom se věnovali víceméně obecnějším úvahám o umění a zmiňovaném pojmu a citovali známé studie Wolfganga Kaysera⁴ nebo Michaila Bachtina⁵, raději se zaměříme na přímou souvislost s literaturou, potažmo dramatem. Přidržíme se při tom studie Pavla Janouška, která se nám v tomto směru jeví jako příhodná.

Janoušek poznamenává, že slovo *groteska* se v běžné komunikaci zdá jako slovo smysluplné, obsažné a užitečné, ale jakmile jsme nuceni ho používat jako termínu, a vymezit tak jeho konkrétní obsah, vystupuje na povrch jeho neurčitost a neohraničenost. Zdálo by se, že lze pojem zařadit do roviny druhové a žánrové, ale takového označení dosáhla groteska snad jen v němém filmu. Janoušek upozorňuje, že rozhodnutí, zda považujeme nějaké dílo za groteskní, záleží zejména na vědomí vnímatele, že v tomto díle způsob interpretace reality překročil určitou, těžko definovatelnou, ale přesně cítěnou hranici a přerostl v její subjektivní, víceméně disharmonickou *deformaci*. Základním rysem je tedy autorova subjektivní výpověď, která nerespektuje dobové normy zobrazování světa a staví se vůči těmto normám do opozice. Konstitutivním rysem je dialektika smyslu přetvořeného v nesmysl tak, aby se tento nesmysl stal v jiné rovině smyslem novým. Autor cítí nutnost realitu nějak významově přehodnotit, neboť v té podobě, v níž ji vnímá jako

³ GRIMM, Reinhold. Masky, loutky, pohádky – Italské Teatro grottesco. In *Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu*. Přel. František Vrba. Praha: Orbis, 1966, s. 68–72.

⁴ Kayser zdůrazňuje především chmurný, děsivý, strašidelný ráz groteskního světa. Hlavním prvkem je něco nepřátelského, odcizeného a nelidského. Hrůza nás přepadá tak silně, protože je to právě náš svět, jehož spolehlivost se nyní ukazuje jako klamná. U grotesknosti nejde o strach ze smrti, nýbrž o úzkost ze života.

Viz Kayser, Wolfgang. Pokus o definici podstaty pojmu grotesknosti. In *čas. Divadlo*, květen 1964, s. 29–41.

⁵ Bachtin vychází ze středověké a renesanční grotesknosti, svět je nahlížen z pozice karnevalu, který jej osvobozuje od všeho děsivého a strašidelného, zbavuje svět hrůzy, dodává mu jas a veselost. Groteskní obraz zachycuje určitý jev ve stavu proměny, ještě nedovršené metamorfózy, ve stadiu smrti i zrození, růstu i vzníkání.

Viz BACHTIN, Michail Michailovič. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975, s. 25–52.

„přirozenou“, se mu tato realita jeví, jako by nebyla s to podat o sobě dostatečnou, podstatnou výpověď.⁶

Janouškův výklad se nám zdá jasný, stručný a dobře srozumitelný a pro naše účely i dostačující. Pokud tedy groteskní drama vnímáme jako krajní demonstraci subjektu autora, dá se do tohoto úhlu pohledu opravdu zahrnout mnoho. Řekněme, že autorova dramatická výpověď tedy ztratí jakýsi axiologický horizont a lidské hodnoty a vztahy jsou proti logice dovedeny ad absurdum, tedy k nesmyslnosti. Když opustíme konvenční vnímání skutečnosti, jsme schopni například pohlížet s humorem na smrt či cestovat v čase. Mnohdy jsme na pochybách, jak by se takové drama vlastně mělo nazývat. Žánrové škatulkování v tomto případě není na místě. Můžeme zde mluvit spíše o směsici tragického a komického, fantastického a realistického a na konkrétním názvu dramatu již tolik nezáleží. Pokud bychom se měli rozhodnout, zda italským groteskním dramatům přiřkneme převahu komických, nebo spíše tragických prvků, ty druhé by u nás nejspíše zvítězily. Smích tu nikdy není brán jako osvobozující či očišťující, ale rychle se mění v zoufalý hysterický pláč. Masky zde není prostředkem radosti z přeměny, hravosti převtělování se do někoho nebo něčeho jiného. Pokud by ji člověk sundal, strhl by s ní i svou vlastní tvář. Motiv loutkovosti lidí působí jako hrozba technické vyspělosti civilizace. Postavy raději žijí ve svých klamných iluzích a pohled na realitu života osvobozenýma očima jim přináší jen šílenství nebo smrt.

Italské groteskní divadlo tedy zaujímá postoj k soudobé společnosti a k soudobým dramatickým normám, jež ovládaly celou tehdejší dramaturgii. Období je charakterizováno a poznamenáno krizí měšťanského dramatu. Nutno ale říci, že tato dramata se na první pohled neliší od tzv. dobře udělaných her, bulvárních komedií, ve kterých je nutná obratná expozice, příběh je potřeba účinně zauzlit a poté autor musí překvapit elegantním řešením. Hra je tedy víceméně postavena na vnějších tricích a efektech. Chirelliho *Maska a tvář* dokonce dodržuje jednotu místa, Rossovo drama *Ó loutky, jaká vášeň!* zase jednotu času a ve všech dramatech italského groteskního divadla nechybí tematizace všudypřítomného motivu manželského trojúhelníku, nevěry a žárlivosti. Co tedy činí hry nesmyslnými nebo groteskními? Kde se ukazuje zmíněný smysl v nesmyslu? Bude lepší, když si to ukážeme v analýzách jednotlivých dramat. Pro konkrétní analýzu divadelních textů jsme zvolili tři autory a tři hry italského groteskního divadla. Jsou to: Pier Maria Rosso di San Secondo a

⁶ Viz JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama, 1989, s. 90–91.

jeho drama *Ó loutky, jaká vášeň!*, Luigi Chiarelli se hrou *Maska a tvář* a Luigi Antonelli a jeho hra *Muž, který potkal sám sebe*. Někdy k těmto třem autorům bývá přiřazován i Enrico Cavacchioli a hra *Rajské ptáče*, ale pro účely naší práce jsme nepovažovali analýzu tohoto dramatu za určující k vysvětlení a lepšímu pochopení tohoto italského hnutí.

Tématu italského groteskního divadla se věnuje v českém překladu Františka Vrby podnětný esej Reinholda Grimma ve sborníku pěti esejů o groteskních rysech v moderním dramatu. V českém prostředí již existuje na stejné téma diplomová práce Hany Trázníkové obhájená v roce 1995 na Katedře divadelní a filmové vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Autorka se zabývá celým hnutím spíše obecněji, neprovádí hloubkovou analýzu jednotlivých dramát a využívá převážně starších zdrojů literatury dostupných i u nás. My jsme se pro účel psaní této práce rozhodli navštívit i římskou Národní knihovnu a využívat více italských a novějších zdrojů v literatuře. Vzhledem k převážně negativnímu postoji tehdejších kritiků a historiků divadla nebyla literární reflexe příliš početná. K prvním kritickým studiím došlo až v 60. a 70. letech minulého století.⁷ Zatímco monografie Rossa di San Seconda⁸ jsou poměrně početné a zájem o jeho osobnost velký, výklad Antonelliho⁹ díla vyšel poměrně nedávno a na Chiarelliho se ještě čeká. K soubornému vydání dramát jednotlivých autorů došlo v případě Rossa di San Seconda nejdříve, v 60. a 70. letech minulého století.¹⁰ Chiarelliho a Antonelliho soubory vybraných dramát byly vydány v roce 1988 a 1994.¹¹ Domníváme se, že uvedené místo v sledu zájmu o jednotlivé autory signalizuje i kvalitu jejich umělecké produkce. Rozhodli jsme se toto pořadí následovat.

⁷ FERRANTE, Luigi. *Teatro italiano grottesco*, Bologna: Cappelli, 1964.

VERDONE, Mario: *Teatro del tempo futurista*. Roma: Lerici, 1969.

LIVIO, Gigi. *Il teatro in rivolta*. Milano: Mursia, 1976.

⁸ FERRANTE, Luigi. *Pier Maria Rosso di San Secondo*. Bologna: Cappelli, 1959.

BARSOTTI, Anna. *Pier Maria Rosso di San secondo*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.

BISICCHIA, Andrea. *Invito alla lettura di Pier Maria Rosso di San Secondo*. Milano: Mursia, 1978.

ORSINI, Francois. *Il teatro espressionista di Pier Maria Rosso di San Secondo*. Firenze: Bastogi, 1995.

⁹ GIAMMARCO, Marilena. *La scrittura della dispersione. Luigi Antonelli*. Roma: Bulzoni, 2000.

¹⁰ ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. *Teatro 1911–1925*. Ed. Luigi Ferrante. Rocca San Casciano: Capelli, 1962.

ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. *Teatro*. Ed. Ruggero Jacobi. Roma: Bulzoni, 1976.

ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. *Tutto il Teatro*. Ed. Andrea Bisicchia. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia, 2008–2009, II Voll.

¹¹ CHIARELLI, Luigi. *La maschera e il volto ed altri drammi rappresentati 1916–1928*. Ed. Giancarlo Sammartano. Řím: Bulzoni, 1988.

ANTONELLI, Luigi. *L'uomo che incontrò se stesso ed altri drammi rappresentati 1918–1933*. Ed. Giancarlo Sammartano. Řím: Bulzoni, 1994.

Prvně tedy zaměříme svou pozornost na hru Piera Marii Rossa di San Seconda, poté se budeme věnovat dramatické produkci Luigiho Chiarelliho a na závěr provedeme analýzu dramatu Luigiho Antonelliho. Budeme primárně vycházet ze samostatné četby jednotlivých dramat, které důkladně rozebereme, a v průběhu psaní budeme hledat společné motivy a paralely, jednak mezi samotnými dramaty, a budeme je srovnávat v rovině intertextuality také s díly jiných autorů, která budou relevantní. Na závěr se pokusíme zobecnit získané poznatky, zhodnotit význam italského groteskního hnutí v rámci přínosů pro moderní dramaturgii a zařadit autory do italského literárně-divadelního kontextu tehdejší doby.

2 Pier Maria Rosso di San Secondo

2.1 Bio-bibliografický medailon

Pier Maria Rosso di San Secondo se narodil do aristokratické rodiny 30. listopadu 1887 v Caltanissettě a zemřel 22. listopadu 1956 v Lido di Camaiore. Vystudoval práva v Římě, která ukončil v roce 1909 absolventskou prací o občanském právu. V těchto letech se v Římě také scházel s Luigim Pirandellem, Antonem Giuliem Bragagliou¹² a Ninem Martògliem¹³. Hlavně s Luigim Pirandellem ho pojilo blízké přátelství, ten ho uvedl do literárních kruhů, pomohl prosadit hry, které pak úspěšně prošly Evropou, a v roce 1934 navrhl, aby mu byla udělena cena Italské akademie.

Jako dramatik zahájil svou kariéru uvedením své první hry *Madre* (Matka) v roce 1908 v divadle „Teatro Verdi“ v Miláně společností Angela Musca¹⁴. Následovala inscenace dalšího dramatu *La Sirena ricanta* (1908, Siréna znovu zpívá) v „Carignanu“ v Turíně společností Sainatiho. Mezi léty 1907–1910 podnikl svou první cestu do Holandska, později několikrát pobýval v Německu, kde se také seznámil se svou manželkou. Kontrast Severu a Jihu často vystupuje do popředí jako důležitý motiv Rossoových prozaických i dramatických prací a divadelní kritik Adriano Tilgher na něm založil výklad jeho díla. Dojmy z cesty do Holandska promítl do sbírky *Elegie a Marike* (1914, Elegie pro Mariku).

V roce 1911 publikoval sbírku *L'occhio chiuso – Sintesi drammatiche* (Zavřené oko – Dramatické syntézy), která obsahuje šest aktovek: *La notte* (Noc), *La fuga* (Útěk),

¹² Anton Giulio Bragaglia (1890–1960) byl průkopníkem v oblasti italské futuristické fotografie a futuristického filmu. Byl to všestranný umělec se širokými intelektuálními zájmy, psal o filmu, divadle a tanci. Řadí se také k vyznavačům chronofotografie. V roce 1926 založil divadlo „Teatro degli Indipendenti“, které uvádělo na scénu avantgardní díla.

¹³ Nino Martoglio (1870–1921) byl italský komediograf, novinář a divadelní režisér. Byl propagátorem divadla v sicilském dialektu, objevil významné herce G. Grassa a A. Musca a inscenoval dramatická díla Rossa di San Seconda, Pirandella, Vergy.

¹⁴ Angelo Musco (1872–1937) byl sicilský komediální i dramatický herec, po zkušenostech v neapolském divadle se přičlenil v roce 1900 k sicilské společnosti G. Grassa, kterou vedl v letech 1903–4 i N. Martoglio, do jehož společnosti potom přešel v roce 1907. Je známý svým účinkováním ve hrách Luigiho Pirandella.

Anniversario (Výročí), *Il re della zolfara* (Kráľ ze sirného dolu), *Monelli* (Monelli) a *La sintesi* (Syntéza).

Mezi lety 1912–1918 publikoval své povídky a novely v časopisech „Lirica“, „Idea Nazionale“, „Giornale di Sicilia“ a především v „Rassegna Italiana“ a zařadil se tak spolu s Verganím, Pirandellem a Tozzim k jednomu ze stálých spolupracovníků tohoto periodika. Objevují se zde i části románu *La morsa* (1918, Sevření) a některé scény dramatu *La bella addormentata* (1919, Spící krasavice). V roce 1917 vyšel jeho první román *La fuga* (Útěk) s předmluvou Luigiho Pirandella. Významným počinem bylo uvedení hry v sicilském dialektu *La Tunisina* (1918, Tunisanka) v lednu 1918 v Janově a poté v Miláně společností Angela Musca. Rovněž v roce 1918 se dostala v „Teatro Manzoni“ v Miláně na jeviště hra *Marionette, che passione!* (1918, Ó loutky, jaká vášně!) v režii Virgilia Talliho¹⁵. *Ó loutky, jaká vášně!* je patrně autorova nejznámější hra, v níž se paralelně rozvíjí osud tří lidí, bezmocných loutek zmítaných vášní, kteří se marně pokoušejí vzepřít svému údělu. Jeho dramata jsou převážně laděná lyricky, vybudovaná na konfliktu pudové, smyslné vášně a organizující vůle. Vášně či probuzený mateřský pud zpravidla lámou všechny překážky jako nezkrotná přírodní síla.

V následujících letech publikoval své další romány: *La mia esistenza d'acquario* (1919, Můj život v akváriu), *Le donne senza amore* (1920, Ženy bez lásky), *La festa delle rose* (1920, Slavnost růží), *Zagrù* (1921, Zagrù), *Il minuetto dell'anima nostra* (1922, Menuet naší duše), *La donna che può capire, capisca* (1923, Žena, která může pochopit, nechť pochopí). V červenci 1919 bylo inscenováno drama *La bella addormentata* (1919, Spící krasavice) v Miláně v „Teatro Olimpia“ opět v Talliho režii a v hlavní roli s Marií Melato, hra zaznamenala velký úspěch. Rosso také přispíval do časopisu A. G. Bragaglii „Cronache d'attualità“ svými povídkami a teoretickými úvahami o divadle.

V roce 1923 se v Paříži inscenovalo drama *Ó loutky, jaká vášně!* a v Itálii *Lazzarina tra i coltelli* (1923, Lazzarina mezi noži) a *La roccia e i monumenti* (1923, Skála a pomníky). Po cenzuře dramatu *Una cosa di carne* (1924, Živá věc) janovským prefektem v roce 1924 měla hra ještě v témže roce premiéru v divadle „Cervantes“ v Buenos Aires s interprety Tatianou Pavlovou a Renatem Cialentem. Ve stejném roce se v Miláně

¹⁵ Virgilio Talli (1857–1928) byl italský herec, režisér a divadelní principál. Během let 1900–1921 byl ředitelem několika divadelních společností: Talli-Gramatica-Calabresi, Talli-Melato-Giovannini-Betrone, Teatro Argentina di Roma, compagnia Nazionale. Vyznačoval se odvážným uváděním děl soudobých dramatiků D'Annunzia, Pirandella, Rossa di San Seconda, Bontempelliho. Ve své milánské herecké škole vchoval některé z nejlepších herců celého století: R. Ruggeri, M. Melato, S. Tofano.

odehrála premiéra dramatu *L'avventura terrestre* (1924, Pozemské dobrodružství) a v roce 1925 se inscenovala další dramata: *Canicola* (1925, Vedro), *Musica di foglie morte* (1925, Hudba zvadlého listí), *Il fiore necessario* (1925, Nutný květ), *Il delirio dell'oste Bassà* (1925, Třeštění hospodského Bassà), *La Scala* (1925, Schodiště).

Léta 1926–1928 trávil Rosso v Německu, kde se seznámil s novými evropskými avantgardními postupy, inscenovala se tu dramata *Spící krasavice* v Düsseldorfu a *Ó loutky, jaká vášeň!*, *Tra vestiti che ballano* (1926, Mezi tančícími šaty) a *Schodiště* v Berlíně. Zejména drama *Mezi tančícími šaty* zaznamenalo velký úspěch, zaručilo mu popularitu a pozitivní kritickou reflexi i od jeho předchozích odpůrců. V roce 1926 publikoval sborník komedií *Notturmi e preludi* (Nokturna a preludia), který obsahuje hry *Musica di foglie morte* (Hudba zvadlého listí), *L'illusione dei giorni e delle notti* (Iluze dní a noci) a *Madonnina del Belvento* (Madonna z Belventa). V Itálii se inscenovala jeho další dramata.

Během let 1929–1931 Rosso zůstal na cestách po Francii a Německu, při nichž napsal expresionisticky laděné hry *La signora Falkenstein* (1929, Paní Falkensteinová) a *Lo spirito della morte* (1930, Duch smrti). V Německu se také seznámil se svou budoucí ženou Inge Redlich a v roce 1934 s ní uzavřel sňatek. Na podnět Pirandella získal v roce 1934 cenu Italské akademie a rozhodl se vrátit do Itálie.

V 30. letech se Rosso věnoval spíše své novelistické činnosti, uzavíral se stále více do sebe a čas trávil ve své vile v Lido di Camaiore. Těživá ekonomická situace ho přinutila v letech 1940–1944 spolupracovat s časopisem „Romanzo mensile“ a publikoval své další romány: *Concerto nuziale* (Svatební koncert), *La signorina senza milioni* (Slečna bez miliónů), *L'albergo delle genzianelle* (Hotel hořců), *Ignazio Trappa, maestro di cuoio e di suolame* (Ignazio Trappa, mistr kůže a podrážky). Ke konci druhé světové války strávil krátký čas v Římě, podle pamětníků byl zesláblý a mlčenlivý, jakoby odtržený od života. V roce 1946 publikoval svůj poslední román *Incontri di uomini e di angeli* (Setkání lidí s anděly). O posledním desetiletí jeho života se toho mnoho neví, většinu času trávil kvůli nemoci ve své vile v Lido di Camaiore, v roce 1954 obdržel cenu „Melpomene“ za drama *Il Ratto di Proserpina* (1954, Únos Proserpiny) a v listopadu 1956 zemřel.

Pokusy dedukovat na základě Rossových her ucelený filozofický názor vyznívají nepřesvědčivě. Stylové rozpětí jeho tvorby je patrné na dvou obvykle vysoko ceněných hrách: v *Lazzarině mezi noži* konstruuje čirou symbolickou hru, jakoby oproštěnou od faktů životní empirie, kterou lehce podrobuje poetickému záměru; naproti tomu v dramatu

Ó loutky, jaká vášeň! vytváří snový obraz z banální šedi a nejvšednějších rozporů moderního života. Moderní mýtus *Spící krasavice* je příběhem vykořisťované prostitutky, kterou mateřství probudí z otupělé odevzdanosti, hra bývá považována za autorovo vrcholné dílo. Rosso tu vychází ze zobrazení reálné sicilské skutečnosti a poetickými prostředky je pozvedá do symbolické roviny. Ve svých nejlepších hrách tedy dospěl ke splynutí lyrického a realistického prvku a kritikové se shodují, že jej lze postavit hned vedle Pirandella. Bývá často označován za jediného italského expresionistu, poukazuje se na vliv Strindbergův, Maeterlinckův, na příbuznost s Wedekindem a Andrejevem. Souborné vydání jeho dramatického díla *Teatro I–III* (ed. Ruggero Jacobi, Řím: Bulzoni) se uskutečnilo teprve v roce 1976, oživený kritický zájem podnítil pokusy navrátit jevišti pozapomenuté a dosud neuvedené hry z pozůstalosti.¹⁶

Do češtiny byly Václavem Jiřinou přeloženy dvě hry: *Ó loutky, jaká vášeň!* v roce 1924 a v roce 1927 pozdější drama *Mezi tančícími šaty*. V roce 1928 byl přeložen román *La festa delle rose* (1920, Slavnost růží, L. Weinfurterová).¹⁷

¹⁶ Viz DIGRIN, Zdeněk. Pier Maria Rosso di San Secondo. In *Slovník světových dramatiků. Italští autoři*. Praha: Divadelní ústav, 1983, s. 287–289.

¹⁷ Bio-bibliografické údaje čerpány z těchto zdrojů:

Viz DIGRIN, Zdeněk. Pier Maria Rosso di San Secondo. In *Slovník světových dramatiků. Italští autoři*. Praha: Divadelní ústav, 1983, s. 287–289.

Viz ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. Cronologia della vita e delle opere. In *Fuga*. Palermo: Salvatore Sciascia, 1991, s. 183–189.

Viz BISICCHIA, Andrea. Cronologia. In *Invito alla lettura di Rosso di San Secondo*. Milano: Mursia, 1978, s. 5–10.

U překladů názvů dramat do češtiny jsme se drželi již existujících hesel uvedených ve slovníku Zdeňka Digrina, až na tituly „*Spící krasavice*“ a „*Živá věc*“, které Digrin překládá jako „*Šípková Růženka*“ a „*Věc z masa*“. Názvy románů a povídkových sbírek jsme překládali sami. Uvedené ročníky u titulů v závorkách jsou data napsání díla. Tento postup je zachován v celé práci.

2.2 Analýza hry *Marionette, che passione!*

Hra *Ó loutky, jaká vášeň!* se poprvé objevila na jevišti 4. března 1918 v Miláně v režii Virgilia Talliho. Herecké úlohy převzali: Maria Melato (Paní s modrou liškou), Annibale Betrone (Pán v šedém), Ettore Berti (Pán ve smutku), Ione Frigerio (Zpěvačka). Ve stejném roce došlo i k jejímu prvnímu knižnímu vydání. Již 26. listopadu 1918 se dočkala i své římské premiéry v „Teatro Argentina“ a v následujících letech byla inscenována také ve Florencii a v Paříži v režii samotného Lugné-Poea 24. března 1923.¹⁸

Příznačný název ihned napoví, že hlavním tématem hry bude láska a s ní spojená vášeň. V italštině se ale termín „passione“ užívá i ve významu utrpení. A taky tato vášeň nevede postavy ke štěstí, spíše naopak. Je to přehnaný cit, který jim působí trápení a bolest. Jako by to byla jakási temná síla, jež je ovládá jako bezbranné loutky vedené na nitkách, za které tahá něco nebo někdo neznámý. Pro Rossa je to transcendentální síla, krutý a všemohoucí osud, který postavám velí a dělá si s nimi, co se mu zachce. Autor tento stav popisuje již v dlouhém úvodním prologu, který by mohl fungovat i jako samostatná novela.

[...] Narovnav si kravatu, která hrozí nemoudrými přemety, zapínám si důstojně svrchník a cítím ne bez oprávněné radosti, že škrob límce krotí nepokojné provazce svalů mé šíje, které neposedně trhají sem tam a chtěly by nakazit mou hlavu podezřelými pohyby loutek a ještě jí navádějí k posunkům a úšklebkům, které by mohly pohoršit velevážené obecnstvo.¹⁹

[...] Aggiustandomi la cravatta, che minaccia irragionevoli smanie, mi abbottono nel mio pastrano, e sento, non senza legittima soddisfazione, che l'amido del colletto frena le irrequiete corde

¹⁸ Viz ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. *Teatro 1911–1925*. Ed. Luigi Ferrante. Rocca San Casciano: Capelli, 1962, s. 86.

Uvedený výbor obsahuje tato dramata: *La notte, La fuga, L'anniversario, Il re della zolfara, Monelli, La sintesi, La Tunisina, Marionette, che passione!, Per fare l'alba, Amara, La bella addormentata, L'ospite desiderato, La danza su di un piede, La roccia e i monumenti, Lazzarina tra i coltelli, Una cosa di carne, L'avventura terrestre, Il delirio dell'oste Bassà, Canicola, La Scala*.

¹⁹ ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. *Ó loutky, jaká vášeň!*. Přel. Dr. Václav Jiřina. Praha: Moderní knižnictví a nakladatelství Evžena K. Rosendorfa, 1924, s. 10. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

della mia nuca, le quali vorrebbero, tirando in tutti i versi, comunicare al mio capo non so che ambigui moti burattineschi, con di più smorfie di viso e boccacce che indignerebbero il rispettabile pubblico.²⁰

Autor také hned na úvod zdůrazňuje v poznámce nazvané „upozornění hercům“, že tyto vášně by v nich měli vzbuzovat spíše než smích hluboký soucit. Jedná se tu o pocit odlidštění, degeneraci lidství, chování přizpůsobené mechanické loutkovitosti, která je ohrožuje, a rozhodně nesmí být považována za směšnou a působit jako karikatura člověka.

Herci, mějtež stále na mysli, že tato komedie je hrou zoufalých pomlček. Slova, jež se v ní říkají, vždy tají nějaké rozhořčení, jehož nelze jinak vyjádřit než pouhým mlčením.

Mimo to mohlo by se zdát, že v této komedii je mnoho chtěného, dobrovolného, protože osoby se mučí sebetrýzněním: což nemá vyvolat komičnost, nýbrž cit tragického humoru. Obzvláště tři protagonisté, kteří trpí skutečně trýzněmi hluboce lidskými, jsou podobni loutkám, jež se pohybují na drátu – své vášně.

A jsou to přece lidé: lidé, kteří klesli na úroveň loutek.

A tedy si žádají hluboký soucit!²¹ (s. 12)

Tengano presente gli attori che questa è una commedia di pause disperate. Le parole che vi si dicono celano sempre una esasperazione che non può essere resa se non in sapienti silenzi.

L'arbitrario, inoltre, che può parere vi sia nella commedia, risultando dal tormento in cui si macerano i personaggi, non deve dar luogo al comico, bensì a un sentimento di tragico umorismo. Pur soffrendo, infatti, pene profondamente umane, i tre protagonisti del dramma, specialmente, sono come marionette, e il loro filo è la passione.

Son tuttavia uomini: uomini, ridotti marionette.

E, dunque, profondamente pietosi! (s. 73)

Rosso tímto naráží na další ústřední téma hry, problém lidského sebeodcizení. A to se promítá i do označení hlavních postav nebo spíše prázdných masek. Jsou to Pán v šedém, Dáma s modrou liškou, Pán ve smutku, Zpěvačka a Ten, který neměl přijít. Osoby tedy nemají individuální charakter, jsou to jen loutky zmítané ve víru vášně, čekající na svou spásu, nebo smrt.

²⁰ ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. Marionette che passione!. In *Teatro grottesco del Novecento*. Ed. Gigi Livio. Milano: Mursia, 1965, s. 72. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

²¹ V poslední větě jsme se odchýlili od Jiřinova překladu, který zněl: „Tedy dejte do hry hodně hlubokého citu!“

Podle známého kritika Adriana Tilghera je hlavním protagonistou dramatu vášně sama, která se u těchto tří postav projevuje v různém stádiu vývoje, a k jejich rozlišení tedy postačí pouhé vnější znaky jejich obleku. Dáma s modrou liškou stojí na počátku tohoto vývoje, je zasněná, duchem nepřítomná, bez jakékoliv iniciativy. Pán ve smutku stojí na poloviční cestě, posedlý hysterickou a zoufalou nadějí se snaží připoutat k někomu (k Dámě s modrou liškou nebo Zpěvačce), kdo ho zachrání. A Pánovi v šedém jako v posledním stádiu nemoci již nezbývá žádná naděje, jako by jen se studenou ironickou radostí pozoroval zvenčí svůj odumřelý průběh života.²²

Hra má formát klasického dramatu o třech dějstvích, které dodržuje aristotelskou jednotu času a děje. Peter Szondi ve svém eseji o moderním dramatu mluví o vniknutí epického prvku do tradičních forem divadelního textu. Jeho poznatky o řeči, která se osamostatňuje tak, že jednotlivé repliky nejsou postavené na dialogu, respektive akci a reakci, čekání na odpověď druhého, ale jsou spíše projekcí duší postav, můžeme beze zbytku aplikovat i na Rossovo drama.²³

Děj se odehrává během několika málo hodin. Dlouhé a podrobně deskriptivní scénické poznámky jsou zásadní pro pochopení celé hry a výrazně ovlivňují dramatickou akci. Atmosféra dramatu, kterou Rosso vykresluje již v úvodu, je temná a skličující. Promítají se zde hlavní témata hry: osamocenost, smrt, nuda, jakási ospalost, jako by městečko žilo zahalené do obrovské bubliny. Hra se odehrává za deštivého nedělního odpoledne, místa děje jsou stejně jako postavy neosobní, prázdná a cizí: telegrafní úřad, zchátralý zařízený pokoj, oddělený salonek v přepychové restauraci. Děj se skládá ze série pokusů o navázání vztahů nejdříve Pána ve smutku s Dámou s modrou liškou, v druhém dějství se o totéž pokusí Pán v šedém se Zpěvačkou a nakonec se dámám dvorí oba pánové společně.

²² Viz TILGHER, Adriano. *Studi sul teatro contemporaneo*. Řím: Libreria di scienze e lettere, 1923, s. 155. [online]. [cit. 2013–06–15].

Dostupné z:

<http://www.liberliber.it/mediateca/libri/t/tilgher/studi_sul_teatro_contemporaneo/pdf/tilgher_studi_sul_teatro_contemporaneo.pdf>.

²³ Viz SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969, s. 58.

Rosso v preludiu uvádí, že jsou to ztracené existence, zbloudilé duše toužící po lidském kontaktu. Chtějí se svěřit se svými malými dramaty v náhlých záchvatech sdílnosti. Postihla je neopětovaná láska, nevěra i zrada. Hledají pevný bod, něco nebo někoho, čeho by se mohly chytout, aby se neutopily v moři zklamání. Ale nitky vášně je drží velmi zkrátka, nedovolí jim ani záchvěv naděje a lomcují s nimi jako s hadrovými panenkami. Postavy nevědí, jestli se mají dřív smát, nebo plakat, zoufalá gesta a emoce se opakují a střídají jak na běžícím pásu. Smích i pláč však spolu stojí na stejné rovině, jsou to jen dva různé projevy zoufalství a hysterie.

ZPĚVAČKA (*Pánovi v šedém*): Nechte už toho smíchu! Proč se do něj nutíte, když vás při tom drtí úzkost a stesk?

PÁN VE SMUTKU: Toho že drtí úzkost? Nesmysl! Zahrává si... Však já si s ním potom také zahraji!

ZPĚVAČKA (*Pánovi v šedém*): Tedy plačte! Plačte jako před chvílí! Ukažte tady tomu pánovi ve smutku, že pláčete uvnitř, že vaše duše pláče; a jak pláče!...

PÁN V ŠEDÉM: Ne, plakat nebudu! Chci se smát, aby se můj budoucí vrah přesvědčil, že si z něho tropím žerty! A já žertuji, opravdu žertuji. Žertujme, všichni žertujme!... Chachacha... Je to zábavné, je to neobyčejné, nevšední. Zahrajte na piano. Dejme se do tance. Zavolejme ty dvě tanečnice.²⁴ (s. 45)

LA CANTANTE (*al Signore in grigio*). La finisca di ridere! Perché vuol ridere, mentre l'angoscia lo divora?

IL SIGNORE A LUTTO. Ma che angoscia!... Che divorare!... Scherza... Ma lo farò scherzare io più tardi.

LA CANTANTE (*al Signore in grigio*). Ma pianga! Pianga come poco fa! Se ha tanto da piangere!... Faccia vedere al signore a lutto che lei piange di dentro; e come piange!...

IL SIGNORE IN GRIGIO. E invece no! Io voglio ridere, perché il mio futuro uccisore si convinca che io scherzo! Ed io scherzo. Sì, scherzo! Scherziamo tutti. Ah! Ah! Ah! È divertente: è straordinario. Suoni il piano. Danziamo. Chiamiamo le ballerine. (s. 103)

Pán v šedém alespoň na chvíli nakazí Dámu s modrou liškou svým smíchem, ale ona vzápětí opět propuká v nezadržitelný pláč.

²⁴ Překladatel Václav Jiřina postavy překládá jako „Šedý pán“ a „Černý pán“. My jsme se drželi doslovnějšího překladu z italštiny: „Signore in grigio = Pán v šedém“ a „Signore a lutto = Pán ve smutku“. Pojmenování těchto postav se tedy v této práci liší od Jiřinova českého překladu.

Gigi Livio ve své antologii groteskního divadla správně poznamenává, že i když Pán v šedém je ze všech tří hlavních postav nejvíce uvážlivý, svým chováním zpodobňuje nemožnost zvítězit nad vášní, jakkoliv ji ovládnout. Svůj hněv, ironii i pláč nemůže zkrotit vůlí, a tímto stojí v přesném protikladu s hrdinou D'Annunzia, nadčlověkem, který naopak svou vůlí dominuje nad událostmi, a blíží se spíše k slabému hrdinovi Foscola. Pán ve smutku a Dáma s modrou liškou jsou poraženi již od začátku.²⁵

Pozadím groteskního divadla je bulvární komedie, měšťanské drama. Typická témata těchto konverzačních her byla nevěra, manželský trojúhelník, urážka na cti a žárlivost. Groteskní divadlo chtělo tyto postupy parodovat, vysmát se starému divadlu, jeho tématům, jazyku a postavám. Pokud ale budeme hru *Ó loutky, jaká vášeň!* posuzovat výhradně z hlediska tematického, žádné novoty nepřináší. Máme tu rovněž dvě potenciální milenecké dvojice, nevěru, zradu, i žárlivost. Druhé dějství se uskuteční jen díky technickému gagu, triku, zapomenuté rukavičce Dámy s modrou liškou, kterou jí Pán v šedém přijde vrátit. Rossova inovace stojí na něčem jiném. Jeho autorský přístup k textu se zakládá na lyrizaci a vykreslení atmosféry; dlouhé monology jsou většinou patetické a v mnohém se blíží poezii.

PÁN V ŠEDÉM: [...] „Paní, smilujte se nad ubohým žiznivcem lásky, dejte mu almužnou trochu vášně, hod'te mu drobty rozkoše, opojte ho na chvílku ze své číše, aby zapomněl na tu druhou, nevěrnou a proradnou, na tu ženu zločinnou a ďábelskou. [...] Osvobod'te ho, osvobod'te zatracence, neboť umírá!“

[...]

Ostatně, hled'te, vaše ruka je měkká a jemná. Z pružné stíhlosti vašeho těla možno vytušit vaše vzácné bohatství, nadání a umění milovat. Celá vaše bytost od nervosních nožek až k záplavě plavých vlasů, věnčících vaše úbělové čelo, je samá léčka. Jako perly svítí vaše ouška, vaše mdle bílé hrdlo omamuje perlami, a modravý lesk vašich očí.... Drahá.... drahá, prosím tě, obejmi mne... (*Nakloní se k zpěvačce, snaže se ji strhnout.*) (s. 38–39)

IL SIGNORE IN GRIGIO: [...] „Signora, fate la carità a questo povero assetato, dategli un po' di passione, dategli un po' di piacere, storditelo con un po' d'ebrezza, perché dimentichi quell'altra, l'assassina, la perfida, la infernale. [...] Liberatelo, liberatelo, muore questo sciagurato.“

[...]

²⁵ Viz ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. Introduzione. In *Teatro grottesco del Novecento*. Ed. Gigi Livio. Milano: Mursia, 1965, s. VI.

La sua mano è morbida e delicata; nella snellezza della sua persona s'indovina una ricchezza di virtù d'amore eccezionali: tutta lei dai piedini nervosi tende come uno stelo alla fioritura dei suoi capelli biondi che coronano una fronte di perla; perle gli orecchi, perle intorno al collo, sotto lo splendore cerulo degli occhi... Cara... cara..., ti prego, accarezzarmi... (*Si è proteso verso La cantante, cercando di suggestionarsi.*) (s. 97–98)

Dramata Pirandella nebo Chiarelliho jsou obvykle postavena na rozporu zdání a skutečnosti, rozštěpení osobnosti je charakterizováno maskou společenské konvence. Tato přetvářka často způsobuje život ve lži, pomáhá klamat okolí nebo sebe samotného, je to utkvělá představa, snaha přizpůsobit se svému ideálu, který je příliš vzdálený. Povaha postav je taková, jaká se zdá ostatním, jak se zrcadlí ve veřejném mínění, které je tu stavěno nade vše. Objektivní pravda neexistuje, existuje jen pravda subjektivní, daná nekonečnou pluralitou názorů. V Rossově chápání je ono odosobnění, rozštěpení osobnosti mnohem závažnější, než jen nasazení společenské masky na tvář a mnohdy hraničí až s patologickými a existenciálními jevy. Pán v šedém mluví o skutečném rozdělení osobnosti. Je to únik před vlastní bezmocností a zoufalstvím.

PÁN V ŠEDÉM: Já? Co vás napadá! To nejsem já, to je ten druhý, ten mě vleče, kam se mu namane: jdu s ním, protože nedovedu jinak. Ale věřte mi, je mi ho líto. Nemůže se smířit... a hledá. Já vím, že nic nenajde. Ale... co dělat... ať si hledá. (s. 35–36).

IL SIGNORE IN GRIGIO: Io? Macché! Non sono io. Quel l'altro che mi porta dove vuole: l'accompagno perché non posso farne a meno. Ma lo compatisco, mi creda. Non si rassegna... e cerca. Io lo so che non troverà nulla. Ma... che vuole... lo lascio cercare... (s. 95).

Ve třetím dějství je navozena beckettovská atmosféra čekání. Tito tři nešťastníci nechají prostřít a položí na stůl květiny i pro své partnery, postavy z minulosti, pro případ, že by chtěli opět vstoupit do jejich života. Když se tak stane a Ten, který neměl přijít opravdu přijde a odvede Dámu s modrou liškou, k rekonstrukci události a k pochopení situace pro přicházející Zpěvačku postačí jen pár slov. Obzvláště zde si můžeme povšimnout charakteristických znaků dramatu: heslovitého jazyka, nedokončených vět, pauz a zámlk, které v promluvách herců hrají významnou roli a přispívají k symbolice hry.

ZPĚVAČKA (*Vběhne vesele na scénu, ale když spatří, že je Pán ve smutku sám, zamračí se a stane zaraženě.*): Kde jsou ostatní?

PÁN VE SMUTKU (*Odpoví nejdříve pohybem ruky, pak řekne mdlým hlasem.*): Odešli!...

ZPĚVAČKA: Jak?... Proč...

PÁN VE SMUTKU (*Pitomě.*): Odhodlal se!... „On“ přišel a odvedl ji...

ZPĚVAČKA: Tušila jsem to. A ten druhý?

PÁN VE SMUTKU (*Pokrčí rameny.*): Odhodlal se! (*Ukáže na prázdný a rozevřený papírek na stole.*) (s. 62).

LA CANTANTE (*Si precipita festosa in iscena, ma scorgendo IL SIGNORE IN LUTTO, solo, s'abbuia in viso, rimane interdetta.*): E gli altri?

IL SIGNORE IN LUTTO (*Risponde prima con un gesto della mano, poi con voce stanca.*): Uhm! Partiti...

LA CANTANTE: Come? Perché?

IL SIGNORE IN LUTTO (*Idiota.*): Risolto!... Lui giunto e trascinata lei.

LA CANTANTE: L'avevo preveduto! E l'altro?

IL SIGNORE IN LUTTO (*Scrolla le spalle.*): Risolto!... (*Indica la cartina aperta e vuota, rimasta sulla tavola.*) (s. 117)

Jediná postava nesplňující chováním charakteristiku loutky je Ten, který neměl přijít. Přichází jako katalyzátor dění a podobně jako Černý ze sirného dolu v pozdějším Rossově dramatu *Spící krasavice* si odvádí svou nevinnou oběť, která ho obdivně až fanaticky následuje. Spící krasavici přináší tento vstup energie, více v symbolickém smyslu, než ve významu konkrétní postavy, štěstí, Dámě s modrou liškou nikoliv. Je to jediný živý element, i když neznámý, a dění se po jeho příchodu vrací na začátek příběhu. Jedině v Pánovi v šedém spustí reakci, odhodlání a ten se rozhodne pro dobrovolnou sebevraždu. Situace u ostatních postav je nezměnná, k žádnému posunu, vývoji nedochází, zůstávají jen uvězněné v kruhu. Podobně jako když Čechovovy postavy opouštějí svou venkovskou usedlost a život tam se navrácí do starého zdánlivě poklidného normálu.

Pokud jsme ze začátku hovořili o Pánovi v šedém, jenž s ironickou radostí pozoruje jakoby zvenčí svůj život a nezbyvá mu již žádná naděje, neubráníme se zde aluzi na subjektivní poetiku krepuskolárních básníků, zejména Guida Gozzana. Rezignace a smrt jako základní motiv této básnické školy se promítá i do Rossova dramatu. Analogii gozzanovského sebeodcizení můžeme najít nejen u Pirandella²⁶, ale i zde. Objevuje se tu

²⁶ Pirandelo mluví o odcizení člověka tzv. *vedersi vivere* ve významu pozorovat svůj život zvenčí již ve svém teoretickém díle *Humor*: [...] „Ach, proč musím vypadat zrovna takhle? – ptáme se občas sami sebe před zrcadlem – proč musím mít tuhle tvář a tohle tělo? Bezděčně zvedneme ruku a toto gesto v zrcadle

dle našeho názoru i baudelairovský motiv setkání, které mohlo změnit život postav, ale nestalo se tak. Motiv osamocení člověka se v Rossově tvorbě stupňuje a prohlubuje. Ve hře *Pozemské dobrodružství* z roku 1924 jsou některé repliky postav naplněné hlubokým smutkem osamoceního člověka v kosmu.

RUGGERO: [...] Ve skutečnosti je každý z nás hluboká osamocenosť, bolestná a tajemná, ať už se nachází v žaru města jako Paříž, nebo se ocitne v poušti...

RUGGERO: [...] In realtà ognuno di noi è una solitudine profonda, dolorosa e misteriosa, sia che si trovi tra il fervore di una città come Parigi, sia che si trovi nel deserto...²⁷

I v ostatních Rossoových dramatech se témata navrací, postavy jsou odsouzeny k hledání pevného bodu, jejich duše bloudí bez cíle, bez zakotvení, ve snaze najít smysl života.

znehyní. A nám připadá divné, že jsme ho udělali my. *Vidíme se žít*. V tomhle strnulém gestu se můžeme podobat nějaké soše, například té soše antického řečníka, kterou lze spatřit v jedné nise při výstupu po schodech na Quirinal.” [...]

PIRANDELLO, Luigi. *Humor*. Přel. Alice Flemrová. Praha: Havran, 2006, s. 159.

²⁷ ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. *Teatro 1911–1925*. Ed. Luigi Ferrante. Rocca San Casciano: Capelli, 1962, s. 584.

3 Luigi Chiarelli

3.1 Bio-bibliografický medailon

Luigi Chiarelli se narodil 7. července 1880 v Trani (Bari) a zemřel 20. prosince 1947 v Římě. Dětství prožil v Římě, kde se již při jeho gymnaziálních studiích projevovala literární vášeň a zájem o divadlo.

Mezi lety 1896–99 napsal svůj první román *La parabola* (Parabola), vydaný nakladatelstvím Vecchi di Trani a drama z námořnického prostředí *La Pasqua delle rose* (Velikonoce růží). V roce 1900 mu umřel otec a jako prvorozený syn byl nucen přerušit studia. V roce 1902–3 začal spolupracovat s deníky „L’alfiere“ a „La Patria“. Psal kritiky dramát do čtyřjazyčně vydávaného časopisu „The foreign in Italy“. Své nové drama *Dissolvimento* (Rozptýlení) nabídl k přečtení Giuseppemu Pietribonimu, díky němu se dostal do kontaktu se společností „Compagnia di Teresa Mariani“ a získal si sympatie manžela principálky Vittoria Zampieriho.

V letech 1904–10 získal kontakty v kulturně-literárním prostředí, spolupracoval s různými deníky, navštěvoval kavárnu „Caffè Aragno“, na jejíž půdě vznikl literární okruh „Società dei Giovani Autori“ a Chiarelli se stal jeho předsedou.

V roce 1911 pobýval šest měsíců ve Francii a navštěvoval umělecké kruhy Montmartru. Ovlivněn touto zkušeností se rozhodl přestěhovat do Milána, který byl blíže evropskému divadelnictví a dával mu nové možnosti umělecké spolupráce.

Od roku 1911 byl zaměstnán jako redaktor milánského časopisu „Secolo“ a opět pobýval v Paříži. Hrabě Gino Monaldi podnítil Chiarelliho k napsání vlasteneckého dramatu *Il gendarme* (1912, Četník), které bylo s úspěchem inscenováno Gastonem Monaldim.

V létě 1913 napsal v Miláně během dvaceti nocí grotesku o třech aktech *La maschera e il volto* (1913, č. Masky a tvář, M. Votrubová 1922, Z. Digrin 1986), kterou nabídl k přečtení Virgiliovi Tallimu, ale odpovědi se, stejně jako od společnosti „Compagnia stabile milanese“ Marca Pragy a Armanda Falconiho, nedočkal.

V roce 1914 se přestěhoval do Turína, kde započal kariéru šéfredaktora časopisu „Armi e Politica“. Alfredo Sainati inscenoval Chiarelliho dvě jednoaktovky *Extra dry* (1914) a *Una notte d’amore* (1914, Noc lásky).

V roce 1916 znovu předložil drama *Maska a tvář* Virgiliovi Tallimu, ale opět bez úspěchu. Až společnosti „Compagnia Drammatica di Roma“ Annibala Gabrielliho se zdálo drama přijatelné a 31. května 1916 bylo s velkým úspěchem inscenováno v „Teatro Argentina“ v Římě. Hned 25. srpna se groteska dočkala i své milánské premiéry v „Teatro Olimpia“ v Talliho režii a se známými interprety jako Maria Melato, Annibale Betrone, Antonio Gandusio, Giulio Paoli, nebo Ione Frigerio. Po uvedení grotesky *Maska a tvář* na jeviště se rázem Chiarelli stal jedním z nejúspěšnějších dramatiků. V roce 1919 byl v Turíně natočen stejnojmenný film v režii Augusta Geniny. Od své premiéry v roce 1916 až do roku 1942 byla hra přeložena do devatenácti cizích jazyků. Podtitul této hry „groteska o třech dějstvích“ dal označení divadelnímu hnutí „Teatro grottesco“. Chiarelli zde použil situační schéma manželského trojúhelníku i divadelní techniku konverzační komedie, které ovšem ironicky převrátil naruby a demonstroval tak vratkost a absurditu tradičních morálních hodnot měšťáckého světa.

V roce 1917 byla inscenována jeho další groteska o třech aktech *La scala di seta* (1917, Hedvábné schodiště) opět v „Teatro Argentina“ v Římě a ve stejném divadle se v roce 1918 odehrála i premiéra dramatu *Le lacrime e le stelle* (1917, Slzy a hvězdy). Po úspěchu *Masky a tváře* se drama dostalo i za hranice Itálie. V březnu 1918 se odehrála jeho premiéra v „Teatro Odeon“ v Buenos Aires a o rok později v polském překladu ve Varšavě. Ke konci roku Chiarelli založil v Římě vlastní společnost „Ars Italica“, ve které účinkovali i herci Talliho společnosti. Na konci sezóny se Chiarelli zřekl uměleckého vedení, aby se mohl věnovat psaní svého dalšího dramatu *Chimere* (1919, Chiméry), které se dostalo na scénu v roce 1920 v Turíně prostřednictvím společnosti Luigiho Cariniho a Olgy Gentili.

V roce 1921 založil společnost „Comoedia“ se spolupracovníky Armandem Falconim, Paolou Borboni, Olgou Gentili, Umbertem Melnatim a Francem Beccim. První inscenací byla Shakespearova komedie *Veselé paničky windsorské* v Chiarelliho překladu a úpravě. Mezitím bylo inscenováno Chiarelliho další drama *La morte degli amanti* (1921, Smrt milenců) v „Teatro Valle di Roma“ společností Dina Galliho a Ameriga Guastiho.

V roce 1922 se odebral do vily v Moltrasio, aby během pár dní napsal další komedii o třech aktech *Fuochi d'artificio* (1922, Ohňostroj), která byla o rok později s úspěchem inscenována v Turíně společností Daria Niccodemiho. V následujících měsících se Chiarelli přemístil do Říma, kde spolupracoval jako divadelní kritik s „Corriere Italiano“.

V roce 1924 po úspěchu inscenace *Maska a tvář* ve slavném divadle „Criterion“ přijal pozvání do Londýna. Hra se udržela na repertoáru šest měsíců a byla inscenována i v dalších divadlech.

V následujících letech narůstal Chiarelliho zájem o společenský vliv divadla, účastnil se národního divadelního kongresu, přijal členství ve fašistické straně, byl zvolen předsedou v syndikátu italských dramatiků.

V březnu 1927 se účastnil premiéry *Masky a tváře* v Paříži, v červnu byla tato hra uvedena ve Vídni v režii samotného Maxe Reinhardta, jemuž Chiarelli věnoval svou další komedii *Jolly* (1928, Jolly).

Chiarelli se věnoval své žurnalistické činnosti v denících „Comoedia“, „La Fiera letteraria“, „Il Popolo d'Italia“, „Il Corriere della sera“, „La Stampa“ a rozvíjel také svou tvořivost ve výtvarném umění.

Účastnil se čtvrtého kongresu mezinárodní společnosti „Società degli Autori“ v Madridu a byl zvolen místopředsedou Mezinárodní konfederace. Přihlásil se ke společnosti „Za-Bum“ Maria Mattoliho a Luciana Rama, která provozovala v letech 1920–30 tzv. „teatro di rivista“²⁸.

V roce 1931 se účastnil premiéry *Ohňostroje* v Londýně a sepsal hru *Un uomo da rifare* (1932, Muž, jenž by se měl předělat) uvedenou později v Miláně s protagonistou Lambertem Picassem. Mezi pozdější díla můžeme kromě této hry zařadit i další: *Il cerchio magico* (1937, Magický kruh), *Enea come oggi* (1938, Aeneas jako dnes). Vyšly mu i povídkové sbírky, které během let publikoval v deníku „La Stampa“: *La mano di Venere* (1935, Ruka Venušina), *La figlia dell'aria* (1939, Dcera vzduchu).

Jeho pozdější tvorba se pohybuje v lyričtějších polohách, ale už nikdy nedosáhla úspěchu komedií z let 1916–1922. Zemřel v roce 1947 v Římě.²⁹

²⁸ „Teatro di rivista“ byl žánr divadelního představení původem z Francie charakteristický svou lehkostí. Největší popularitu si získal od konce 30. let až do poloviny 50. let 20. století. Divadlo bylo propojeno hudbou a tancem a vyjadřovalo se k aktuální společenské situaci.

²⁹ Bio-bibliografické údaje čerpány z těchto zdrojů:
Viz DIGRIN, Zdeněk. Luigi Chiarelli. In *Slovník světových dramatiků. Italští autoři*. Praha: Divadelní ústav, 1983, s. 183.

Viz CHIARELLI, Luigi. La vita e le opere. In *La maschera e il volto ed altri drammi rappresentati 1916–1928*. Ed. Giancarlo Sammartano. Řím: Bulzoni, 1988, s. 19–24.

Uvedený výbor obsahuje tato dramata: *La maschera e il volto*, *La scala di seta*, *Chimere*, *La morte degli amanti*, *Fuochi d'artificio*, *Jolly*.

3.2 Analýza hry *La maschera e il volto*

Do divadel se Chiarellimu podařilo významně prorazit až 31. května 1916, kdy došlo k prvnímu uvedení jeho hry *Maska a tvář* v Římě v „Teatro Argentina“ společnosti „Compagnia Drammatica di Roma“. Hra byla dopsána už v roce 1913, což ukazuje, že autor musel překonat nemalé potíže, než ji prosadil v divadle. Naznačovala totiž vstup čerstvého vzduchu a předznamenala další vývoj italského groteskního divadla, jehož heslo „groteska o třech dějstvích“³⁰ mělo v podtitulu. V této době vládla italským jevištím realistická a naturalistická měšťanská dramata, od nichž se ale Chiarelliho groteska na první pohled tolik neliší.³¹

Hra zachovává jednotu místa, jímž je velký, vkusně zařízený salón luxusní vily na břehu jezera Como. Drama nepostrádá charakteristiku dobře napsané konverzační hry s motivem milostného trojúhelníku, například ve stylu Oscara Wilda, a drží se ve velké míře tradičních dialogických replik, které nejsou mnohomluvné. Tím se staví do protikladu k Rossově dramatu charakteristickému svými monologickými pasážemi a symbolickými zámlkami. I zápletka děje, napětí, překvapivé zvraty a následná řešení jsou uvedeny účinně, promyšleně. V druhém a třetím aktu se Chiarelli odklání od schématu bulvární konverzační komedie a čím dál více pracuje s nadsázkou, absurditou a groteskními situacemi. Již název dramatu napovídá, že zde půjde o rozpor zdání a skutečnosti, masky a pravé lidské tváře. Naším já, kterým si přejeme být, a kterým se chceme prezentovat ve společnosti, a druhým pravým já, tím, kým doopravdy jsme. Poetika je tedy velice blízká Luigimu Pirandellovi a srovnání s jeho díly se v této stati nevyhneme.

V Pirandellově dramatu *Enrico IV.* (1922, Jindřich IV.) se hrdina stylizuje do historické postavy krále Jindřicha IV. a svou nekonformností provokuje své okolí. Všichni ho považují za blázna a nevědí, zda mluví maska historického krále, nebo člověk, který se za ní ukryl. Svou roli přijímá dobrovolně, zklamal se v lásce, zradil ho přítel a rozhodl se

³⁰ Chiarelli se potom od označení „grottesco“ odvrátil a heslo v podtitulu nahradil běžným a nic neříkajícím „commedia“.

³¹ Viz GRIMM, Reinhold. Masky, loutky, pohádky – Italské Teatro grottesco. In *Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu*. Přel. František Vrba. Praha : Orbis, 1966, s. 45.

pro únik v této podobě. Jeho maska mu umožní provést zločin, zabije svého soka, ale tím se už navždy zříká možnosti masku šílence sundat a odsoudí sám sebe k životu ve lži.

Paolova situace v Chiarelliho grotesce není tak bezútěšná. Rozpor mezi fiktivním a opravdovým já je tu zřejmý. Jedná se o masku společenské konvence. Paolo od počátku klame sám sebe i okolí a vytváří si image někoho jiného, odvážnějšího, razantnějšího. Zjistí, že mu manželka nasadila parohy, a konvence ukládají podvedenému manželovi, aby svou ženu zabil, a očistil tak svou čest. Taková vražda se dá totiž přiřknout zločinu z vášně a tyto důvody jsou obzvlášť v Itálii poměrně tolerovány a tresty nejsou vysoké. Paolo tedy nemusí mít strach z trestu, pouze z toho, co si o něm pomyslí ostatní. Jestliže svou ženu nezabije, okolí se mu vysměje a toho se Paolo právě bojí jak čert kříže.

PAOLO: Manžel, který dbá na svou čest, nedopustí, aby jeho manželka utekla s milencem.

[...]

PAOLO: Co bych udělal? Zabil bych ji, no ovšem, zabil. To přece každý ví, o mně. (*Vracející se k Savině*) Nebo ne, Savino?

SAVINA: Samozřejmě, miláčku!...

[...]

PAOLO: Proč?...Manžel, který odpustí své ženě, je přece směšná figura, stokrát směšná. A není nic horšího, než být lidem pro smích. Takový manžel pak už může jenom spáchat sebevraždu.³²

PAOLO: Un marito che si rispetti non si lascia scappare la moglie con un amante.

[...]

PAOLO: Che cosa farei? L'ucciderei; eh, sí, l'ucciderei. D'altronde è una cosa che si sa, questa. (*A Savina che torna*) Non è vero, Savina?

SAVINA: Ma figurati, caro!...

[...]

PAOLO: Perché?... Ma perché un marito che perdona è ridicolo, cento volte ridicolo. E non esiste nulla di peggio del ridicolo. Per un tale marito non c'è che il suicidio, dopo.³³

³² CHIARELLI, Luigi. *Maska a tvář*. Přel. Zdeněk Digrin. Praha : Dilia, 1986, s. 4–6. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

³³ CHIARELLI, Luigi. La maschera e il volto. In *Teatro grottesco del Novecento*. Ed. Gigi Livio. Milano: Mursia, 1965, s. 4–5. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

Veřejné mínění je tu tedy podobně jako u Pirandella nade vše. Posedlost tím, co si pomyslí okolí, je tu rozhodující činitel. Paolovi nezáleží na tom, že přijde o svou ženu, zajímá se jen o mínění ostatních. Jenomže image, kterou si o sobě Paolo vytváří a které věří ostatní i on sám, se tvrdě střetává s realitou.

Opačná je situace Cirilla, který naopak o nevěře své manželky ví už dlouho, ale nic s tím dělat nehodlá. Mohl by být považován za starší, uvědomělejší Paolovo já, které stejnou situaci řeší s chladnou hlavou a ledovým cynickým klidem. V důsledku je ale Paolo v nitru stejný slaboch a dobrák jako Cirillo, protože maska nemilosrdného manžela mu byla infiltrována pouze zvenčí. V tomto se podobá dalšímu protagonistovi z Pirandellovy hry *Il berretto a sonagli* (1917, Čapka s rolníčkami). Hlavnímu hrdinovi písaři Ciampovi je manželka Nina nevěrná s jeho nadřízeným. Sám paroháč Ciampa, který by dle zvyklostí musel svoji manželku zastřelit, je donucen situaci ututlat. Na výběr je jenom vražda, nebo být všem pro smích. Rovněž v Chiarelliho pozdější hře *Chiméry* najdeme stejný motiv manželské nevěry. Zkrachovalý Claudio přistoupí na návrh svého přítele bankéře a „propůjčí“ mu svou ženu, aby zažehnal finanční trable. Nebo profesor Toti v Pirandellově komedii *Pensaci, Giacomino!* (1916, Rozmysli si, Jakoubku!) na sebe bere roli parohatého manžela a stará se o dítě své ženy, i když ví, že je cizí. Bláznovská čapka s rolníčkami tedy sedí všem, rozdíl je pouze v tom, jak je vnímají ostatní, a to je jen vysoce subjektivní pravda. Takový je úhel pohledu Elisy, manželky Cirilla, jež srovnává Paolovy a manželovy odlišné povahové rysy.

ELISA: [...] Já... měla jsem se radši provdat za takového mužského, jako je manžel Saviny Paolo. Zamilovaný a přísný, popudlivý a nemilosrdný, považoval by mě za svou věc, spoutal by mě něžnostmi a strachem, celý můj život by se odehrával před červeným pozadím rozkoše a tragédie!... Jenže on!... Vždyť ho vidíte, spí!... Dovedete si to představit? Jednou jsem se nechala schválně přistihnout, abych vyprovokovala něco hrozného!... Nic!... On mi odpustil!... Jakékoli drama se mému životu vyhýbá! A bez dramatu je láska docela banální, smutná, vulgární! (s. 16)

ELISA: [...] Io... avrei dovuto sposare un uomo come il marito di Savina, come Paolo. Un uomo innamorato e severo, ardente e spietato; che mi avesse tenuta come cosa sua, che m'avesse soggiogata con le carezze e col terrore, che avesse posto alla mia vita uno sfondo rosso di voluttà e di tragedia!... E invece!... Eccolo là, dorme!... Sapete? Una volta mi son fatta sorprendere deliberatamente, per provocare qualche cosa di terribile!... Nulla!... Perdonò!... Ahimè, il dramma rifugge dalla mia vita! E senza il dramma l'amore è banale, è triste, è volgare! (s. 13)

Paolo brzy zjišťuje, že jeho krvelačná maska je pouhý výmysl, a když dojde na věc, své ženě není schopen ublížit a donutí ji utéct z domova. Svou image i nadále nevzdává, bojuje o ni a Savininu vraždu popisuje až hororovým způsobem masového vraha. Paradoxně se svěruje milenci své ženy, jehož také učiní svým obhájcem u soudu.

LUCIANO: A pak?...

PAOLO: Pak...zůstal jsem tu sám... když se vrátila... objevila se tamhle za sklem... vešla... Třeba doufala, že jí odpustím!... (*Jeho popis ho stále víc rozohňuje.*) Cha!... Odpustit!... To mohla jen doufat!... něco mi říkala, ani si už nevzpomínám co; vrhl jsem se na ni... chytil jsem ji... pak... nevím přesně... ona se mi vytrhla... chytil jsem ji za krk... Tak to bylo... jasně si vzpomínám na ten pocit, jak moje prsty, moje nehty se zabořily do jejího měkkého hrdla... přitíštěná k zábradlí na terase... ona se zmítala... zběsile... byla pořád bledší a bledší... A já jsem najednou... byl jsme docela bez sebe... strčil jsem do ní... strčil... Ona se zřítla dolů... Výkřik... voda se roztřískla... dvě bílé ruce se vynořily z vody a zoufale se snažily... pak se udělala kola, stále širší kola... a pak... pak už nic... ticho!... Konec!... Zabil jsem ji!... (*Zhroutí se na židli.*) (s. 29)

LUCIANO: E poi?...

PAOLO: Poi... ero rimasto qui solo... quando ella è tornata... è apparsa dietro quei vetri... è entrata... Sperava forse che io le perdonassi!... (*Si accende sempre di più nella sua descrizione.*) Ah!... Perdonarla!... Ha potuto sperare!... Ha detto qualche cosa che non ricordo; mi sono precipitato su di lei... l'ho ghermita... poi... non so bene... è riuscita a sfuggirmi... l'ho presa alla gola... Ecco... ricordo lucidamente la sensazione delle mie dita, delle mie unghie che affondavano nella morbida bianchezza del suo collo... Addossata alla balaustrata... ella si dibatteva... con furore...impallidiva sempre più... E io ad un certo momento... completamente fuori di me... l'ho spinta... l'ho spinta... È precipitata... giù!... Un grido... un tonfo... due mani bianche in gesto disperato a fior d'acqua... poi dei cerchi, dei cerchi sempre più grandi... poi... più nulla... il silenzio!... Ecco!... L'ho uccisa!... (*Si lascia cadere accasciato su una sedia.*) (s. 24–25)

Paolo se jednou namočil do své fiktivní pravdy, ostatní jí uvěřili, tudíž v ní musí pokračovat. Soud ho zproští viny, ve vesnici je oslavován jako hrdina, všichni k němu chovají úctu a Savina je i díky řeči svého bývalého milence považována za nejšpinavější bytost. Brzy se ale dostane na slova Cirilla, který ve hře funguje jako hlasatel nepřikrášlené pravdy: „[...] A to je ta legrace: do směšnosti upadá vždycky a jedině ten, kdo se jí bojí!“³⁴ (s. 43) Paolovi začíná být jeho brutální maska čím dál více protivná a rozpouští se mu před očima. Savina se navrací do Paolova života, protože bez něj nemůže dále žít. Ve stejnou

³⁴ Tamtéž, s. 36. („[...] E il buffo è questo: che il ridicolo colpisce sempre e soltanto chi lo teme!”)

chvíli z řeky vyloví neznámé tělo, které automaticky přisoudí mrtvé Savině, a Paolo je musí identifikovat.

Další paralela s L. Pirandellem se naskytne právě v souvislosti s vylovením mrtvého těla, které je nesprávně identifikováno. Hlavní protagonista Matyáš Pascal Pirandellova románu *Il fu Mattia Pascal* (1904, Nebožtík Matyáš Pascal) se z novin dozvídá o své vlastní smrti. Jeho manželka a tchyně identifikovaly jeho tělo po tom, co někdo vylovil mrtvolu z mlýnského náhonu blízko jeho vsi. Hrdina této nenadálé možnosti využije a rozhodne se vytvořit své nové já, oproštěné od jeho dosavadního nenáviděného života, a uvědomělým „mávnutím kouzelného proutku“ se z něj stává Adriano Meis. Od počátečního nadšení ze získání nové pomyslné svobody se dostává do série problémů a komplikací, které mu jeho nové já přichystá. Byl totiž stvořen jako fiktivní postava nemající rodný list a tím pádem neexistující. Dostane se do konfliktu s neprobouratelnými konvencemi společnosti, jeho vnucená maska Adriana Meise totiž v reálné skutečnosti žít nedokáže a neumí. Nemá sice žádné lidské povinnosti, ale nemůže si dopřát ani žádné lidské radosti, oženit se, koupit si byt anebo psa. Jeho nově získaná svoboda se mu tedy po čase přestává zdát jako velká výhra. Vzbouřil se, chtěl svůj život změnit, ale je poražen a návrat do minulosti už také není možný. Pocit nemožnosti uniknout před sebou samým je tu tedy stravující.

Ve srovnání s trápením Pirandellova hrdiny je Savinin osud o mnoho optimističtější. Když Paolo přijde na její nevěru, místo aby ji zabil, dává jí svobodu. Díky Paolově masce by všichni vražednému incidentu uvěřili a Savinu prohlásili za mrtvou. Kdyby chtěla, mohla by odjet stovky kilometrů daleko a začít nový život pod novým jménem, ale ona nepřijímá. Masku na rozdíl od Matyáše na sebe nebere dobrovolně, ale z donucení a dlouho v ní nezůstane. Nelíbí se jí žít v Londýně pod jménem Séverine de Grèze, nechce od své minulosti utíkat, naopak se do ní navrácí a návrat je ještě možný.

Manželce a tchyni se mrtvé tělo, které mohly identifikovat jako Matyášovo, náramně hodilo do krámu. Všimněme si tu automatické reakce okolí, které s klidem přijímá tu nejjednodušší variantu. Objevilo se tu tělo mrtvého, musí mu tedy patřit a další analýzy se neprovádějí. Absurdita groteskní situace se vyhrocuje v momentě, kdy Matyáš Pascal navštíví svůj vlastní hrob. Savina je zase přítomna svému pohřbu. Zatímco v

Pirandellově románu je falešná identifikace mrtvého těla katalyzátorem dalšího dění, vylovení domnělého Savinina těla z řeky a její prohlášení za mrtvou proběhne až pár měsíců po vražedném incidentu. Je nalezeno až potom, co soud Paola zproští viny, je oslavován jako hrdina a zavalen obdivnými milostnými dopisy dychtivých fanynek. Při identifikaci Savinina těla také nikoho ani nenapadne, že by to mohl být někdo jiný, a všichni jsou skálopevně přesvědčeni, že je to ona, i když už není vůbec k poznání. Její návrat by totiž znamenal porušení konvencí společnosti, porušení fikce, která se stala veřejně přijímanou pravdou, a proto oba musí co nejrychleji uprchnout. Soudce Marco je nadmíru rozhořčen, jak si s nimi a se zákonem Paolo zahrával, a slibuje, že přestupek potrestá. Osud jim sice zamíchal kartami, ale dal jim druhou šanci, oba v sobě znovu probudili lásku. Paolo definitivně strhává masku a ukazuje své pravé já, které již nechce „[...] skládat účty ze svého života, společnosti, přátelům, zákonu [...]“³⁵ (s. 77) Chiarelli konec zkarikoval k patetickému vyústění.

SAVINA (*Se otočí. S pláčem v hlase.*): Paolo!... (*Oba se na sebe zadívají plni úzkosti, ona pak náhle udělá několik kroků a vztahuje ruce k Paolovi s gestem nevýslovné lásky.*)

PAOLO (*Ji sevře do náruče, pevně ji tiskne.*): Ach, tady tě mám!... Tady!... Tady!...

(*S nesmírnou něhou ji líbá na vlasy. Tóny pohřebního pochodu zanikají v dálce.*) (s. 77–78)

SAVINA (*Si volge. Col pianto nella voce.*): Paolo!... (*Entrambi si guardano con angosciata intensità; poi ella, con uno slancio improvviso, fa qualche passo tendendo le braccia a Paolo in un supremo gesto d'amore.*)

PAOLO (*Accogliendola fra le sue braccia, e stringendola forte, forte.*): Ah, sei qui!... qui!... qui!... (*La bacia con grande tenerezza sui capelli. Le note della marcia funebre illanguidiscono.*) (s. 65–66)

Povrchní já, které se řídí a přizpůsobuje společnosti a jejím konvencím, je definitivně poraženo a hluboké, opravdové, instinktivní já vítězí. Na první pohled to vypadá na šťastný konec, ale postavy pravděpodobně čeká stejný osud jako Pirandellova Matyáše Pascala. Život pod cizími jmény s nemožností vrátit se do starého života opravdu, jak jsme viděli, žádná výhra není. Ale hra končí zde a tím vyznívá přece jenom optimističtější oproti Pirandellovým dílům, ve kterých postavy ve svých maskách zůstávají uvězněny. Pro Pirandellovy postavy znamená maska nepostradatelnou rekvizitu jejich

³⁵ Tamtéž, s. 65. („[...] rendere conto a nessuno della mia vita, alla società, agli amici, alla legge [...]“)

života, umožňuje jim únik od vlastního já, nicméně se od ní nelze odpoutat. Tragika situace je tu tedy mnohem hlubší a složitější.

Chiarelli se sice tváří, že se na tuto komedii lidských vztahů dívá jen tak z povzdálí a baví se jí, ale můžeme zde najít mnohá obvinění a kritiku zvrácené společnosti. Od Paolovy vytvořené image, kterou lze sobě i ostatním, po Savinu, která mu zahýbá s jeho nejlepším přítelem, jenž se nezdráhá svou bývalou lásku co nejvíce pošpinit, aby obhájil přítele, jehož ještě nedávno zradil. A mnohem závažnější je obvinění celé společnosti, která nesprávně identifikuje tělo mrtvolky bez hlubšího ohledání, oslavuje a gratuluje vrahovi, jenž spáchal trestný čin, ale odsoudí ho za to, že onen zločin jen předstíral. Pokud bychom zde hledali paralelu k motivu sebeodcizení postav Rossova dramatu, našli bychom ji pravděpodobně v postavě Cirilla. Všimněme si jeho pasivity a rezignace k aktivnímu způsobu života, postupem času se stal jen cynickým glosátorem dění a vlastní život pozoruje s ironickým odstupem již nezúčastněného jedince. Když se tedy nad *Maskou a tváří* znovu zamyslíme, nepřipomíná již lehkou frašku. Jak jsme už avizovali na začátku, Chiarelliho komedii bychom nejspíše zprvu přisoudili nálepku bulvární konverzační hry, ale to by byl jen jeden úhel pohledu.

Pirandello potřebu humoristické reflexe přirovnává ve svém teoretickém díle k pocitu, který v nás vzbudí stará žena, jež je směšně nalíčená a našňořená v dívčích šatech. Nejprve se tedy povrchně zastavíme pouze u komického dojmu, který v nás žena vzbudí, a až poté nás zasáhne reflexe, která nás donutí zapřemýšlet, zda se tím tato stará paní právě nesnaží zamaskovat své ušlé mládí a udržet si lásku svého mladšího milence. Z prvotního *pocítění protikladu* se tedy stává *procítění protikladu* a dle Pirandella zde spočívá rozdíl mezi komičnem a humorem.³⁶

Stejně tak bychom měli pohlížet i na Chiarelliho komedii, podívat se do situace hlouběji, proniknout více do nitra problému, abychom procítili protiklad a v komičnosti objevili její humoristickou tragiku. I když se v této práci nezabýváme inscenační podobou jednotlivých dramát, zdá se nám příhodné, abychom zde zmínili dlouholeté (od prosince 2002) a úspěšné uvádění Chiarelliho dramatu v Činoherním klubu v Praze, kde tvůrci inscenace zvolili ke hře výhradně jednodušší komický klíč, který při zhlédnutí inscenace vyznívá dle našeho názoru až příliš přímočaře.

³⁶ Viz PIRANDELLO, Luigi. *Humor*. Přel. Alice Flemrová. Praha: Havran, 2006, s. 131–132.

4 Luigi Antonelli

4.1 Bio-bibliografický medailon

Luigi Antonelli se narodil 22. ledna 1882 v Castilenti do rodiny veterináře Giovanniho De Sterlicha a zemřel 21. listopadu 1942 v Pescaře. V letech 1888–1895 studoval na institutu „Convitto Nazionale Melchiorre Delfico” v Teramu, kde také získal své první dramatické zkušenosti ve školním divadelním kroužku. V letech 1896–1900 se zapsal na lékařskou fakultu ve Florencii, kterou po dvou letech opustil kvůli studiím na fakultě filozofické.

Následně se stal redaktorem časopisu „La Tribuna” a s Basiliem Cascellou založil i vlastní periodikum „L'Illustrazione Abruzzese”. V roce 1909 napsal svou první hru, jednoaktovku *Il gioco della morte* (Hra smrti), jež byla stejného roku uvedena na jeviště v „Teatro Argentina” v Římě společností „Compagnia Drammatica di Roma”.

V roce 1910 byla v „Teatro Carignano” v Turíně inscenována další jednoaktová hra s názvem *La casa dei fanciulli* (Dům dětí) společností Ermeteho Zacconi. Ze vztahu s Lucillou Calfus se mu narodil syn Edoardo, jenž se rovněž stal spisovatelem a novinářem známým pod jménem Edoardo Anton.

V roce 1911 spolupracoval s časopisem „La Patria degli Italiani” a příštího roku podnikl cestu do Argentiny, kde se na několik let usadil (přesný údaj není známý) a stal se šéfredaktorem zmíněného periodika.

V roce 1914 se v Římě inscenovala tříaktová komedie *Il convegno* (Schůzka) a o rok později komedie *L'ombra* (Stín), jež napsal společně s Cesarem Giuliem Violou. V roce 1916 měly premiéru v Miláně hra *Il cenno* (Kývnutí), jednoaktovka byla inspirována novelou Guye de Maupassanta a uvedena společností Alfreda Sainatiho, a drama *Il giardino dei miracoli* (Zahrada divů) uvedeno společností Virgilia Talliho.

V roce 1918 se vrátil do Itálie, usadil se v Miláně, kde získal pozitivní reakce kritiků i divadelního publika ke své nejznámější hře *L'uomo che incontrò se stesso* (1918, Muž, který potkal sám sebe). Hra byla uvedena na scénu divadla „Teatro Olympia” v květnu 1919 společností Antonia Gandusia a díky jejímu úspěchu se Antonelli stal známým autorem.

Další hra *La fiaba dei tre maghi* (1919, Pohádka o třech kouzelnících) byla inscenována v dubnu 1919 v Turíně v „Teatro Carignano” opět společností Virgilia Talliho

a v prosinci měla premiéru hra *Bernardo l'eremita* (1919, Bernard poustevník) – přepracování původní hry *Il convegno*. Antonelli se také zúčastnil debaty o všeobecné obnově italského divadla.

V roce 1920 byla opět Talliho společností inscenována v Miláně jeho pohádka o jednom dějství *I diavoli nella foresta* (Ďáblové v lese). Publikoval hru *C'è qualcuno al cancello* (Někdo je u brány), která stejně jako pozdější divadelní text *Il dramma, la commedia, la farsa* (1926, Drama veselohra, fraška) pojednává o manželském trojúhelníku a fingované improvizaci herců při divadelní zkoušce. Jeho texty byly pravidelně publikovány v periodikách „La Lettura”, „Il Dramma”, „Comoedia”.

V roce 1921 založil společnost „Compagnia del Teatro Moderno”, která si kladla za cíl obrodit divadelní postupy inscenování her, ale seskupení po pár měsících zaniklo.

V roce 1922 inscenoval Virgilio Talli v „Teatro Carignano” v Turíně další Antonelliho pohádku o třech aktech *L'isola delle scimmie* (1922, Ostrov opic), jež satiricky pojednává o lidech, kteří dokážou pouze zničit blaženou nevinnost opic a rozvrátit jejich život. V roce 1923 si vzal za manželku Marii Cascello.

V roce 1924 Emma Gramatica uvedla na scénu Antonelliho úspěšnou komedii *La casa a tre piani* (1924, Třípatrový dům) v „Teatro Olympia” v Miláně. V roce 1925 se Antonelli přestěhoval do Říma, kde se nadále účastnil veřejných debat o obnově divadla a publikoval své další texty. V roce 1926 byla v Římě uvedena komedie *Drama, veselohra, fraška* v divadle „Teatro Quirino”, kde si Antonelli zahrál v roli Autora sám sebe.

V roce 1927 napsal fantastické dobrodružství *La bottega dei sogni* (Krámek snů), které bylo v témže roce uvedeno v Římě, a v němž si zahrál Andreina Pagnani. *La rosa dei venti* (1928, Větrná růže), další Antonelliho tříaktové drama, uvedl v Římě Antonio Gandusio. Drama bývá obvykle řazeno spolu s *Krámkem snů* a hrou *Muž, který potkal sám sebe* do fantastické trilogie.

Na základě hry *Il barone di Corbò* (Baron z Corbò) uvedené na scénu Antoniem Gandusim vznikl v roce 1928 i stejnojmenný film v režii Gennara Righelliho a Antonelli tak potvrdil svou pozici všestranného autora. V roce 1930 bylo inscenováno jeho další drama *La donna in vetrina* (Žena ve výkladní skříni) v Římě.

Od roku 1931 se věnoval v „Giornale d'Italia” divadelní kritice až do roku 1939, kdy těžce onemocněl a přestěhoval se do Abruzzu, odkud i nadále vedl svou rubriku „Piccolo diario estivo”.

V roce 1932 založil v Římě vlastní divadelní společnost „La Baracca e i Burattini” spolu s ostatními členy, kterými byli: Giannino Antona-Traversi, Lucio D'Ambra, Alessandro De Stefani, Alberto Donaudy. Asociace byla založena s cílem reagovat na divadelní krizi italského divadla a jeho zastaralých struktur.

V roce 1933 měla premiéru v Římě nová komedie *Avventura sulla spiaggia* (1923, Dobrodružství na pláži), ve stejném roce Antonelli asistoval při uvedení komedie *L'uomo che vendette la propria testa* (1933, Muž, který prodal vlastní hlavu) v Luganu a ke konci roku se v Pirandellově režii dostala na jeviště komedie *Il Maestro* (1933, Mistr) v interpretaci herců Romana Calò a Marty Abby³⁷.

Mezi léty 1939–1942 napsal svou poslední komedii *L'amore deve nascere* (Musí se zrodit láska), která byla uvedena posmrtně v Miláně. Poslední léta svého života strávil Antonelli v ústraní v Pescaře, kde je pohřben na hřbitově San Silvestro.

Ve svých hrách využívá často pohádkové a fantastické motivy. Soudobá i pozdější kritika sice oceňovala nápaditost jeho komedií, ale rovněž poukazovala na jejich umělecké slabiny. Do češtiny byly přeloženy hry: *Muž, který potkal sám sebe* (Václav Hodr, 1961), *Ostrov opic* (Václav Jiřina, 1926), *Třípatrový dům* (Nina Tučková, 19--), *Drama, veselohra, fraška* (Karel Mašín, 19--³⁸).³⁹

³⁷ Marta Abba (1900–1988) byla slavná italská divadelní herečka. Začínala v roce 1924 v Talliho společnosti a v roce 1928 se stala hlavní herečkou v „Teatro d'Arte” založeném Pirandellem v Římě, kde působila po dlouhá léta a interpretovala hlavní postavy převážně Pirandellových her.

³⁸ Data vzniku těchto dvou českých překladů nebyla dohledatelná.

³⁹ Bio-bibliografické údaje čerpány z těchto zdrojů:
Viz DIGRIN, Zdeněk. Luigi Antonelli. In *Slovník světových dramatiků. Italští autoři*. Praha: Divadelní ústav, 1983, s. 40.

Viz ANTONELLI, Luigi. Cronologia. In *L'uomo che incontrò se stesso ed altri drammi rappresentati 1918–1933*. Ed. Giancarlo Sammartano. Řím: Bulzoni, 1994, s. XLV-LI.

Uvedený výbor obsahuje tato dramata: *L'uomo che incontrò se stesso*, *La bottega dei sogni*, *La rosa dei venti*, *La casa a tre piani*, *Il Maestro*, *Il dramma*, *la commedia*, *la farsa*.

4.2 Analýza hry *L'uomo che incontrò se stesso*

Hra byla poprvé uvedena v Miláně v „Teatro Olympia” 23. května 1918 společností Antonia Gandusia.

Antonelli svou hru definuje jako fantastickou příhodu o třech dějstvích. Stejně jako v předchozích dramatech autorů groteskního divadla se autor drží tradičního motivu milostného trojúhelníku s ústředním motivem nevěry, ale děj zasazuje do nereálného, exotického prostředí. Dostáváme se tím do dimenze fantastičnosti, která popírá veškerá rozumově určená pravidla. Luciano de Garbines, unavený a životem zklamaný šestačtyřicátník, se ocitne na malém tajemném ostrově doktora Climta, a od jeho sluhů se dozvídá, že je tu vše soukromým majetkem a může tu existovat pouze jako jeho host. Brzy se dozvídáme o Lucianově životním osudu. Po návratu z cest domů našel svou manželku mrtvou, stala se obětí zemětřesení. Bolest z její ztráty rychle vystřídala zloba. Nalezl ji v objetí s jeho nejlepším přítelem Rambaldem a získal tím jasný důkaz o ženině nevěře. Po letech přemýšlí, zda této tragické události mohl předejít. Objeví se tajemný muž s pronikavým pohledem, doktor Climt, který mu nabízí prožít život ještě jednou a slibuje, že pokud se mu podaří napravit někdejší chyby, jeho první pokažený život jednoduše zruší. Takováto druhá šance se zkrátka neodmítá. Jen jestli v tom nebude nějaký háček? Vzápětí se setkává s první obyvatelkou ostrova, Rosettou, která ho varuje před doktorovou zlomyslností.

ROSETTA: Je to hezký, přívětivý pán, šprýmař, zkrátka hrozný člověk. Pomocí studia – a on může studovat kolik let chce – si hraje s lidmi jako dítě s loutkami. Je to jeho tajemství. Říkám vám, je to hrozný člověk. Může udělat všechno.

[...]

Ne. Je to muž jako všichni ostatní, když se tak na něho dívám. Kdyby prokazoval dobro, byl by jako Bůh. Ale cožpak je jisto, že Bůh prokazuje dobro?⁴⁰

ROSETTA: È un bel signore gioviale, burlone, terribile. A furia di studiare – e può studiare gli anni che vuole – si diverte con gli uomini come un fanciullo coi burattini. È il suo segreto. È un uomo terribile, vi dico! Egli può tutto.

[...]

⁴⁰ ANTONELLI, Luigi. *Muž, který potkal sama sebe*. Přel. Václav Hodr. Praha: Dilia, 1961, s. 4. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

No. Egli è semplicemente un signore come tutti gli altri, a vederlo. Se facesse del bene sarebbe come Dio. Ma è poi certo che Dio fa del bene? ⁴¹

Pokud si vybavíme Rossovo drama *Ó loutky, jaká vášně!*, vzpomeneme si na nitky vášně, které rovněž manipulovaly s lidmi jako s loutkami, jako kdyby vše ovlivňovala nějaká abstraktní blíže nedefinovatelná síla. V Antonelliho hře představuje ono neznámé konkrétní postava doktora. Kdo je tedy doktor Climt? Bůh, nebo ďábel? Chce lidem pomáhat, nebo škodit? Každopádně lidem poskytuje služby, které jdou za hranici logiky a zasahují do přirozené struktury života. Výchozí situace se tedy v leccčem podobá známé legendě, smlouvě doktora Fausta s ďáblem. Goethův Faust je učenec, který se přesytil hledáním pravdy. Podepisuje tedy s ďáblem Mefistofelem smlouvu ve formě sázky. Ďábel se zaváže, že mu bude sloužit, ale pokud Faust v sobě objeví i na krátký okamžik pocit uspokojení, propadne jeho duše ďáblu a role se obrátí. Zatímco doktor Faust v Goethově veršovaném dramatu zastupuje celé lidstvo, děj je mnohem složitější a v pomyslném zápasu s Bohem o lidskou duši je ďábel poražen, v Antonelliho hře se jedná o ryze soukromou záležitost banální nevěry. Luciano nepodepisuje s doktorem Climtem smlouvu svou vlastní krví, pouze je mu poskytnuta šance zachránit sebe samotného jako mladíka před omylem. Musí přinutit své mladší já, aby bylo prozřetelnější, a přivést jej na správnou cestu. Zdá se, že úkol je snadný a nabídka lákavá.

CLIMT: [...] Udělám pro vás něco, co jsem ještě neudělal pro nikoho... Dejte dobrý pozor: podaří-li se vám uvést své mládí na cestu oné moudrosti, kterou jste získat zkušeností: zkrátka, jestli se vám podaří zachránit své mládí před omylem, který je uvrhl do tragédie, znovuzřídím naprostou totožnost mezi vámi a vaším já před dvaceti lety a budete mít svou ženu navždycky. Prakticky zruším tuto tragédii navrácením průběhu času a následně vymažu minulost z vašich vzpomínek... však je nutno, aby se vám to povedlo, příteli!

LUCIANO (*slabým hlasem*): To je hrozné! To je hrozné!... A vy, doktore Climte, co chcete jako odměnu za to, co pro mě děláte?

CLIMT: Toť se ví, že nebudu chtít vaši duši. [...] Ale jestli chcete věřit, že jsem ďábel, tak prosím! Já vím, oni lidé spíše věří na čerta než na vědu. [...] (s. 8)⁴²

⁴¹ ANTONELLI, Luigi. L'uomo che incontrò se stesso. In *Teatro grottesco del Novecento*. Ed. Gigi Livio. Milano: Mursia, 1965, s. 124. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

CLIMT: [...] Farò per voi una cosa che non ho ancora fatto per nessuno... Se voi riuscirete – badate bene – a ricondurre la vostra giovinezza nella via di quella saggezza che avete acquistata con la vostra esperienza; se riuscirete insomma a salvarla dall'errore che la precipitò nella tragedia, io ristabilirò la perfetta identità tra voi e il vostro „io” di vent'anni fa, e voi riavrete la vostra donna per sempre. Cancellerò il dramma materialmente risalendo il corso del tempo e per conseguenza lo cancellerò dal vostro ricordo. Però, amico mio, bisogna che voi riusciate!

LUCIANO (*con un soffio di voce*): Ma è terribile! È terribile!... E voi, dottor Climt, in compenso di quello che fate per me, che cosa volete?

CLIMT: Oh! Non vorrò certo la vostra anima! [...] Ma se preferite credermi il diavolo, accomodatevi pure! Io so bene che gli uomini preferiscono credere al diavolo piuttosto che alla scienza. [...] (s. 132–133)

Doktor Climt je tedy lidská osoba, a dokonce se nazývá Lucianovým přítelem. Podobně jako Prospero ze Shakespearova dramatu *Bouře* je jakýmsi vladařem na blíže neurčeném ostrově a svými magickými schopnostmi, které získal čtením knih a studiem, uvádí věci do pohybu. S jeho prvním experimentem se setkáme v postavě Rosetty, která je „odsouzena” k dlouhověkosti. Mohlo by se zdát, že takováto možnost může přinést pouze štěstí a harmonii, ale opak je pravdou. Rosettě věčné mládí přináší jen omrzení a prázdnotu a stejně jako Emilia Marty v Čapkově slavném dramatu *Věc Makropulos* nekonečný život odmítá.

Domníváme se, že intertextové odkazy na Goethova *Fausta* či na Čapkova dramata *Věc Makropulos* i *RUR* jsou v Antonelliho dramatu relevantní. Dostáváme se k problematice lidské vlády nad realitou, možností umělého zásahu do ní, kde vzrůst techniky je ve společnosti vnímán jako negativní. Recept na nesmrtelnost je u Čapka prezentován jako obdoba technického triku výroby robotů.

Pavel Janoušek nazývá Čapkova dramata problémovými. Jejich těžiště je výrazně posunuto z roviny emocionální do té racionální, tedy ze sféry prožívání do sféry uvažování. Nesměruje primárně k vytvoření závěrečného smíru a klidu, ale naopak, podobně jako v epickém divadle Bertolda Brechta, nutí diváka k myšlenkové aktivitě. Problém může, ale nemusí být řešitelný a s koncem dramatu nezaniká.⁴³

⁴² Český překlad jsme doplnili o jednu část věty a další větu celou, které jsou v původním českém znění vynechány: [...]Prakticky zruším tuto tragédii navrácením průběhu času a následně [...]. [...]Ale jestli chcete věřit, že jsem d'ábel, tak prosím! [...]

⁴³ Viz JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama, 1989, s. 75–76.

Čapkovo drama staví na relativitě lidského jednání a nabízí vícero řešení, každá z postav by s nesmrtelností zacházela jinak. Iluze věčného života se rozplývá až po promluvě Emilie Marty, která vyprovokuje Kristinu ke spálení pergamenu s postupem na jeho dosažení. Obava z odlidštění člověka a jeho zvěčnění pod vlivem techniky je přímo obsažena i v titulu hry. Ne-jinak je tomu v případě Rossova dramatu *Ó loutky, jaká vášeň!*.

Zatímco Čapek své drama konstruuje jako ideové⁴⁴, otázce nesmrtelnosti je v Antonelliho hře věnována jen marginální část a autor svým řešením poskytne divákovi pozitivní katarzi. Rosetta ve smrti nalézá jedinou možnost úniku, jak znovu nalézt své autentické já.

ROSETTA: [...] Dnešního večera se s Vámi loučí ta nerozbitná loutka, jakou jsem byla ve vašich rukách! V náhradu za to máte tady smrtelné stvořeníčko jako každé jiné⁴⁵, které má radost, že se vám podobá i ve všech trudech stárí, spějícího k zániku... Nuže, nezdá se vám, že dnes začínám vlastně žít?

[...]

4. host: Nevím... Zdáš se mi nová... Zdáš se mi znovuzrozená... Ještě před několika okamžiky jsem tě obdivoval jako sochu... Teď se na tebe dívám jako na ženu... (s. 18)

ROSETTA: [...] Si congeda questa sera da voi quella bambola infrangibile che io ero nelle vostre mani! In compenso, eccovi una piccola creatura mortale come tutte le altre, una creatura che ha la gioia di somigliarvi con tutte le malinconie dell'età che tramonta... Ebbene, non vi sembra che io cominci oggi per la prima volta a esser viva?

[...]

QUARTO CONVITATO: Non so... Mi sembri nuova... Mi sembri rinata... Fino a pochi momenti fa ti ho ammirata come una statua... Ora ti guardo come una donna... (s. 146–147)

Dalším experimentem doktora Climta je tedy Luciano, kterého změnil v bohatého a nezávislého Američana a dá mu nové jméno – Mr. Gregory. Jako mávnutím kouzelného proutku se na ostrově objeví i jeho manželka Soňa, její milenec Rambaldo a Lucianova tchyně, iniciátorka veškerého napětí, rozhodně také nesmí chybět. Climtova loutka se

⁴⁴ Ideová stavba, tedy postup při vytváření a rozvíjení dramatického problému, má zpravidla tři články: A. expozice = nastolení problému, B. první ideový vrchol = konfrontace možných názorů na daný problém, C. druhý ideový vrchol = autorova subjektivní představa o jeho možném řešení.

JANOUSEK, Pavel. *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama, 1989, s. 81.

⁴⁵ [...] jako každé jiné [...]. Doplnili jsme tuto část věty, jelikož v českém překladu je vynechána.

pohybuje na jevišti tedy v dvojí podobě: jako nic netušící, naivní Luciano a jako vědoucí, uvědomělý Gregory. Již vícekrát jmenované téma rozštěpení osobnosti se tu tedy posouvá z ryze společenské oblasti Pirandellovy a Chiarelliho masky a tváře do podoby existenciální. Gregorymu je dána příležitost vskutku výjimečná. Může se setkat se svými blízkými, vidět jejich opravdové, odmaskované tváře, což ho také nejvíce vyvede z míry. Zjišťuje, že jejich pravá já se poněkud liší od představ, které si o nich vytvářel. Zrcadlo pravdy je nemilosrdné. Bez skrupulí mu vyjeví jeho manželku jako frivolní koketu a z tchyně udělá vychytralou kuplířku. Nejbolestivější pravda je ovšem ta, kterou se dozvídá o sobě samotném. Proto pochlebuje sám sobě a snaží se přítomné přesvědčit, že mladý Luciano je vskutku neobyčejný člověk, i když je jasné, že všichni ostatní ho považují za abnormálně neschopného. Situace se ovšem zamotává v momentě, kdy zjistí, že ho jeho přelétavá manželka vnímá jako potenciálního milence, aniž by věděla, že je to ve skutečnosti její manžel. Svou roli nezávislého pozorovatele a rádce Luciana Gregory nedokáže autenticky zahrát, zapomíná, že teď není prvním (Luciano), ale druhým (Gregory), a dostává se tím do groteskních situací. Děj vyvrcholí v okamžiku, kdy se mu podaří podvést sebe samého se svou vlastní ženou. Připomíná tak běsnícího Paola z *Masky a tváře*.

GREGORY (*Jímž lomcuje hněv.*): Ano! Chtěl jsem vás zardousit. Kdybyste v té chvíli, co se měsíc skrýval za mrakem, mi byla dala dva pořádné pohlavky, byl bych se vrhl na kolena u vašich nohou, byl bych vám líbal ruce, byl bych vás zbožňoval!

SOŇA: Ale v tuhle chvíli jste se dobře nevyjádřil! Kdybych to byla věděla, příteli! Ale v onom okamžiku bych byla opravdu přísahala, že chcete něco docela jiného než pár notných pohlavků!

GREGORY (*Překotně.*): A tyhle hrozné a nestydaté věci mi říkáte vy! Vy, Soňo, vy! Budíte ve mně takový vztek, že bych vás zničil! Rozdrtil bych vás! Vás, která jste celá mou výčitkou svědomí! Nenávidím Vás!⁴⁶ Hnusíte se mi!

SOŇA: Ale kdež! Ne! Ne! Vy? Nejste nic jiného než blázen! [...] (s. 21)

GREGORY (*Tutto stravolto.*): Sí! Vi volevo strangolare! Se in quel momento che la luna si nascondeva dietro la nuvola mi aveste dato due solennissimi schiaffi, mi sarei ingioncchiato ai vostri piedi, vi avrei baciato le mani, vi avrei adorata!

SONIA: Ma allora non vi eiste spiegato bene! Amico mio, se l'avessi saputo! Ma in quel momento avrei proprio giurato che voi voleste altra cosa che due solennissimi schiaffi!

⁴⁶ Do českého překladu jsme vložili původně nepřeloženou větu: [...] Nenávidím Vás! [...]

GREGORY (*Perdutamente.*) E mi dite queste orribili cose spudorate, voi! Voi Sonia, voi! Mi fate tanta ira che vi annienterei! Vi polverizzerei! Voi che siete tutto il mio rimorso! Vi odio! Vi detesto!

SONIA: Ah! No! No! Voi non siete che un pazzo! [...] (s. 151)

Doktor Climt poskytne Lucianovi příležitost vrátit se do minulosti. Jako jediný má možnost se na sebe objektivně podívat, zhodnotit situaci a napravit svůj omyl, ale svou šanci promarní. Dopustí se stejných chyb jako v mládí. Gregory alias Luciano po dvaceti letech své vášně nedokáže udržet na uzdě. Místo aby zachoval ledový klid, vášnivě se rozohňuje a zapomíná na svou určenou roli. Jeho prudké jednání se ukazuje zejména v rozhovorech s tchyní, kterou příliš v oblibě nemá. Všimněme si zde také mnohomluvnosti jednotlivých replik, které vzhledem ke své délce postrádají spád akce a reakce mluvčích v Chiarelliho *Masce a tváři*.

GREGORY: [...] Vy jste mě strhla do nejhroznějšího podvodu! Vychovala jste mizerně svou dceru, dala jste mi ji za ženu - předstírajíc, že je to čistá panna... [...] Zkrátka, podvedla jste mě tak důkladně, že nemohu odolat pokušení, abych vám neřekl, že jste to nejmilejší a největší rodinné svinstvo, které jsem za svých čtyřicet šest let života tady poznal...

(*Změní tón řeči, vida její úžas.*)

Tak bych vám to řekl, kdybyste byla mou tchyní a já kdybych byl Luciano De Garbines, váš zeť. Ale protože jsem pan Gregory, svobodný milionář, řeknu vám: „Milá paní Speranzo, Bůh buď s vámi! Pokusme se nějak získat rozvod, dejte mi svou dceru – protože já jsem umravňelý sviňák – a pojedte hodovat na moje ostrovy!“ [...] Dělán si legraci, paní Speranzo! Pouhý vtip! Mám děsnou chuť žertovat! Nuže, polibek na čelo... tak!... a už o tom nemluvme!... Zdá se mi, že matku jsem znovu získal! (s. 23)⁴⁷

GREGORY: [...] Voi mi evete tratto nel più feroce degli inganni! Avendo educata vostra figlia pessimamente, me l'avete data in moglie facendomela credere la vergine della purità... [...] Insomma, mi avete imbrogliato così bene, che io non resisto alla tentazione di dirvi che siete la più graziosa e grassa porcheria familiare che io abbia conosciuto da quarantasei anni a questa parte...

(*Mutando, dinanzi allo sbalordimento di lei.*)

Questo discorso io ve lo farei se voi foste mia suocera e io fossi Luciano De Garbines, vostro genero. Ma siccome io sono il signor Gregory, scapolo e milionario, io vi dico: "Cara signora Speranza,

⁴⁷ Původní překlad úryvku jsme v této části byli nuceni z důvodu nepřesnosti pozměnit: [...] to nejmilejší a největší rodinné svinstvo, které jsem za svých čtyřicet šest let života tady poznal... [...]. Stejně tak jsme upravili tuto část: [...] Dělán si legraci, paní Speranzo! Pouhý vtip! Mám děsnou chuť žertovat! [...]

Dio v'assista! Cerchiamo di ottenere una specie di divorzio e datemi vostra figlia – perché io sono un porco moralissimo – e venite a far baldoria nelle mie isole!” [...] Scherzo, signora Speranza! Scherzo! Ho una voglia terribile di scherzare! Suvvia, un bacio sulla fronte... Là!... E non se ne parli più!... Mi pare di aver riacquistato una madre! (s. 155)

Jestliže jsme se již dříve zmínili o postavách manželů, jejichž cyničnost jim dovoluje tolerovat nevěru jejich manželek, Luciano alias Mr. Gregory je jejich pravým opakem. Cirillo z Chiarelliho *Masky a tváře* je dokonce přítomen mileneckému rozhovoru své záletné ženy a nehne u toho ani brvou, raději předstírá, že spí. Leone Gala z Pirandellova dramatu *Hra rolí* se tváří lhostejně jen naoko a přitom spřádá svůj ďábelský plán, jak milence své manželky Guida Venanziho potrestat a zničit. Silia, Galova manželka, záměrně vyprovokuje scénu, ve které se nechá urazit a znectit třemi opilými muži a markýzem Miglioritim ve snaze zbavit se již navždy protivného manžela, který by se za ni podle pravidel musel bít. Leone Gala hraje svou roli spořádaného manžela až do poslední chvíle, naoko přijímá markýzovu výzvu na souboj, aby ubránil manželčinu čest, ale milenec Guido je nakonec tím, kdo soupeří a umírá. Podobným způsobem manžel zvítězí a zneškodní svého protivníka v pozdější Antonelliho hře *Drama, veselohra, fraška*. Antonelli zde nabízí rovnou tři varianty řešení milostného trojúhelníku. Výchozí situace je pokaždé stejná, nicméně její vyústění se liší. Postavy jsou pojmenovány schematicky jako Muž, Žena a Milovník. Manžel naoko odchází z domu, aby se vzápětí vrátil a přistihl manželku s milencem. V první části hry, dramatu, provede tragické gesto, zabije sám sebe, aby milenec již neměl odvalu víckrát překročit práh domu. Ve veselohře žena na poslední chvíli předstírá, že stále miluje svého manžela a milence nekompromisně odmítá. Ve frašce zase manželka zjistí, že milovník není jenom milencem jejím, ale i mnoha jiných dam, od kterých má plnou kapsu milostných dopisů. Ve všech případech je tedy vítězem manžel, který si svou roli dokáže obhájit za každou cenu. Antonelliho Luciano se v ničem nepodobá těmto rozumovým cynickým hráčům a instinktivně se poddává vášni a emocím, a to v obou případech svého života.

Pokud bychom hledali motivické paralely s dramaty Luigiho Pirandella, nejprokazatelněji se nám jeví motiv šílenství. Téma bláznovství je Pirandellovi velmi blízké z osobních důvodů⁴⁸ a v jeho hrách se objevuje velmi často. Po boku duševně

⁴⁸ Pirandellova manželka Maria Antonietta prožila hluboký psychický otřes, když se rodina po zatopení sirného dolu v roce 1903 náhle ocitla bez prostředků. Několik měsíců byla připoutána na lůžko a už

nemocné manželky mohl Pirandello detailně sledovat, jak se v lidské mysli skládá představa o skutečnosti, jak fikce může být pevná a nevyvratitelná, jak každé slovo a gesto dostává v očích druhého člověka nový, nepředpokládaný význam.⁴⁹ Nejvýrazněji se motiv šílenství projevuje v dramatu *Jindřich IV.*, kde se hlavní postava, jak jsme již zmínili, stylizuje do role historického krále a ostatní nevědí, zda ho mají považovat za šíleného, či nikoliv. V *Čapce s rolníčkami* Pirandello zase udává návod, jak se pomatencem stát. Být bláznem přece vůbec není těžké. Stačí jen říkat pravdu.

BEATRICE: Vás by měli zavřít jako blázna!

CIAMPA: Ne ne, milostpaní. Vás. Pro vaše dobro! A my všichni tady víme, že jste blázen. Teď se to musí dovědět i město. Nerozčilujte se, k tomu není mnoho zapotřebí! Udělat ze sebe blázna není nic tak těžkého, věřte mi! Já vás naučím, jak se to dělá. Stačí, když budete všem do očí říkat pěkně hlasitě pravdu. Nikdo vám neuvěří a všichni vás budou považovat za blázna!⁵⁰

BEATRICE: Pazzo da chiudere sarete voi!

CIAMPA: Nossignora... Lei. Per il suo bene! E lo sappiamo tutti, che lei è pazza. E ora deve saperlo anche tutto il paese. Non ci vuole niente sa, signora mia, non s'allarmi! Niente ci vuole a far la pazza, creda a me! Gliel'insegno io come si fa. Basta che lei si metta a gridare in faccia a tutti la verità. Nessuno ci crede, e tutti la prendono per pazza!⁵¹

Ciampa na konci hry sklesne na židli a začne se strašlivě smát. Není to odlehčující smích, který nás zbavuje trápení, ale mísí se v něm zloba i zoufalství zároveň. Stejný konec potká i Gregoryho alias staršího Luciana na konci Antonelliho dramatu. Marně se svému mladšímu já snaží vyjevit pravdu, dotyčný jen nevěřičně kroutí hlavou.

se nikdy neuzdravila. Sužovala manžela chorobnou žárlivostí. Pirandellovy ohledy vůči nemocné ho přinutily žít v téměř dokonalé domácí izolaci, na své literární činnosti pracoval v noci.

⁴⁹ Tato informace i předchozí doplnění ve scénické poznámce jsou čerpány z doslovu Zdeňka Digrina k soubornému vydání Pirandellových her.

Viz DIGRIN, Zdeněk. Doslov. In *Pirandello Luigi. 5 her a jedna aktovka*. Praha: Odeon, 1967, s. 328.

⁵⁰ PIRANDELLO, Luigi. *Čapka s rolníčkami*. Přel. Vladimír Mikeš. Praha: ARTUR, 2008, s. 53–54.

⁵¹ PIRANDELLO, Luigi. *Il berretto a sonagli*. [online]. [cit. 2013–07–15]. Dostupné z: http://www.classicitaliani.it/pirandel/drammi/09_pira_berretto_a_sonagli.htm

GREGORY: Nevěříš mi, což? Nevěříš mi, protože jsem blázen! Máš pravdu! Můžeš odejít! Všechno je u konce! Už není cesty zpět! Cha, cha!... Jsem blázen! Jsem blázen! (*Hlučně se chechtá, jakoby opravdu měl záchvat šílenství.*)

LUCIANO (*Kroucí hlavou napůl zděšením a napůl dojetím. Pak rázně odchází dozadu scény.*)
[...]

GREGORY: Když tedy odcházíš a už tě neuvidím, poslyš poslední slovo bláznovo. Víš ty, kdo já jsem?

LUCIANO: Ubohý nešťastník.

GREGORY: Možná. Ale věz, že ty i já jsme totéž!

LUCIANO: Ale kdež! Nežertujme! Já jsem vážný člověk!

GREGORY: Cha, cha, cha, cha!... Cha, cha, cha, cha, cha!... (*Zmocní se ho dvakrát po sobě strašlivý smích, když stojí nehybně čelem k publiku. Pak, jako by stržen záchvatem, spadne na zem. A jeho posměšné chechtání se změní v zoufalý vzlykot.*)⁵² (s. 48)

GREGORY: Non mi credi? Eh? Non mi credi perché io sono un pazzo! Hai ragione! Puoi andartene! Tutto è finito! Non c'è più scampo! Ah, ah!... Sono un pazzo! Sono un pazzo! (*Sghignazza come preso veramente da un impetto di follia.*)

LUCIANO (*Crolla il capo tra sbigottito e commosso. Poi va risolutamente verso il fondo.*)
[...]

GREGORY: Giacché te ne vai, e non ti rivedrò più, ascolta l'ultima parola del pazzo. Sai chi sono?

LUCIANO: Un povero disgraziato.

GREGORY: Può darsi. Ma sappi che tu e io siamo la stessa cosa!

LUCIANO: Ah! No! Non facciamo scherzi! Io sono una persona rispettabile!

GREGORY: Ah, ah, ah, ah!... Ah, ah, ah, ah, ah!... (*Un terribile riso, a due riprese, lo agita mentre è in piedi, fermo, dinanzi al pubblico. Poi, come atterrato dalla sua crisi, cade al suolo. E il suo beffardo sghignazzare si cambia in un singhiozzo disperato.*) (s. 185)

Pravda je nepochopena, úkol se nezdařil. Antonelliho fantastická příhoda má tedy hořký konec. Hrdina sice bojoval všemi silami, aby změnil svůj osud, ale nakonec je poražen a směje se se slzami v očích, že svou příležitost promarnil. Autor upozorňuje na nemožnost utéci před sebou samým, ani Lucianovo zkušenější starší já se nedokázalo vyvarovat omylu a pokus o změnu své minulosti se ukázal jako lichý. Můžeme si zde všimnout kritiky zkažené společnosti, opět se tu objevuje nevěra ženy s manžellovým nejlepším přítelem, ale pokud bychom hře chtěli přidělit univerzálnější platnost, narazili

⁵² Část promluvy jsme do českého překladu doplnili: [...] Můžeš odejít! [...] Už není cesty zpět! Cha, cha! [...]. Závěrečnou scénickou poznámku jsme překládali sami.

bychom na problém. Z analýzy Antonelliho poznámky, kde se snaží objasnit využití fantastických prvků, vyplývá, že jejich použitím chce dodat celkové výpovědi větší univerzálnosti.⁵³ Musíme konstatovat, že v tomto dramatu se mu to příliš nepodařilo.

Souhlasíme s kritikou Adriana Tilghera, který poznamenává, že hře chybí fantastické zabarvení uvedené v názvu. Dialogy a situace jsou tak realistické, že ani v nejmenším neevokují snový ostrov, a kdyby nebylo postavy doktora Climta, ani bychom si nejspíš neuvědomili, že jsme v prostoru ireálna.⁵⁴

Postavy se rovněž zdají poněkud schematické a zápletky až příliš banální na to, aby drama účinně napodobovalo lidskou společnost. Navíc některé dialogy jsou někdy až neúnosně umluvené, do nekonečna omílají stejná témata a vývoj dalších událostí je snadno předvídatelný. V tomto smyslu tedy máloco nasvědčuje symbolice nebo univerzálnosti hry. I když se hra zabývá i závažnějšími myšlenkami o nemožnosti změny lidského osudu, o křehkosti našich iluzí a falešných pravd, které si o druhých vytváříme, protože nechceme vidět jejich pravou krutou tvář, dle našeho názoru Antonelliho uchopení a realizace těchto témat zůstává poněkud na povrchu.

⁵³ Spesso mi sono servito di elementi fantastici come punto di partenza per arrivare alle mie conclusioni e l'ho fatto per allargare il significato della mia vicenda e darle un'ansietà e un respiro più ampio. Viz CANNAVACCIUOLO, Laura. *La fabbrica del Grottesco*. Napoli: Tullio Pironti, 2012, s. 106.

⁵⁴ Viz TILGHER, Adriano. L'uomo che incontrò se stesso di Luigi Antonelli. In *Il problema centrale (Cronache teatrali 1914–1926)*. Ed. Alessandro d'Amico. Genova: Edizioni del Teatro Stabile, 1973, s. 76–77.

5 Závěr

Jak jsme naznačili již dříve, přisoudit k tomuto italskému divadelnímu hnutí atribut „groteskní“, není úplně šťastné řešení, termín je příliš obecný vzhledem k individuální poetice autorů.

Janoušek mluví o postupu zúžení dramatické osoby v postavu přímočaře zosobňující určitou ideu nebo určitou formu existence, kterou zná evropská dramatika od symbolismu. Groteska je však definitivně zbavuje symbolistní neurčitosti „zreálnuje je“ a proměňuje postavu v přímočarý a maximálně komunikativní znak. Postavy jsou pojmenovány tak, aby nevznikaly nejmenší pochybnosti o jejich významové funkci.⁵⁵

Tohoto charakteristického rysu si můžeme všimnout zejména v Antonelliho hře *Drama, veselohra, fraška*, kde jsou postavy pojmenovány ryze funkčně jako Muž, Žena a Milovník. Pokud se ale podíváme na postavy z Rossova dramatu, ty zůstávají symbolicky neurčité, což se ještě více projeví ve hře *Spící krasavice* v pojmenování postav jako Černý ze sirné jámy, Modrá tvář, Tlouštík v sametu či Fialový nos. V případě Rossova dramatu bychom se bránili škatulce grotesknosti samozřejmě i z důvodu vysoké lyrizace dramatu a esteticky stylizovaného jazyka.

Váhali bychom i při dalším charakterizačním popisu grotesky, kde je každé dějství svébytné, drama se rozpadá na více méně volný sled relativně svébytných situací – rej, na pásmo či revue, jejich vzájemná návaznost a následnost není diktována nutností, tzn. zákonitým vyplynutím jedné situace z druhé.⁵⁶

Takový popis by se nejlépe hodil k typu německé grotesky, například k dramatu *Rej* Artura Schnitzlera, v němž se také objevují typizované postavy jako Prostitutka, Voják, Pokojská či Hrabě, ale dal by se aplikovat i na Chiarelliho komedii, kde je rovněž přítomen jakýsi rej vášní a rychlé střídání obrazů. Konečně se hodí i na Rossovo drama, jehož druhé dějství se uskuteční jen díky zapomenuté rukavičce. Dramatická situace zde není vnímána jako dynamická, autor musí žádaný posun navodit zásahem zvenčí.

⁵⁵ Viz JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama, 1989, s. 97.

⁵⁶ Tamtéž, s. 99.

Stylizace je v groteskách vyhrocena tak, aby překračovala představy potenciálního diváka o „přirozeném“ a „adekvátním“, neboť jejich extrémní ideová jednostrannost má provokovat a často i urážet.⁵⁷

Někteří autoři míří svou stylizací tak daleko, že dochází k typizaci postav pomocí zvířecí symboliky. Připomeňme si Čapkovo drama *Ze života hmyzu* (1922) nebo *Krkavce* (1920) Jana Bartoše z českého prostředí. O podobnou typizaci se pokusil i Pirandello ve hře *Člověk, zvíře a ctnost*, ale v poněkud zjemnělé podobě. Italští groteskní autoři k tak vysoké stylizaci a subjektivizaci nepřistupují.

Gigi Livio přiznává grotesknímu divadlu atribut autorské školy, v níž se spojily určité směry, které byly přítomny v divadelním prostředí tehdejších let, a odlišuje tak tento směr od hnutí, které usiluje o uskutečnění určité myšlenky vyjádřené v manifestech. Tím naráží na futuristické hnutí, k němuž, narozdíl od Maria Verdoneho, zaujímá poměrně negativní postoj, groteskní školu vyzdvihuje a tvrdí, že z futurismu nevychází.⁵⁸

Verdone zmiňuje, že groteskní škola jako taková neexistuje a je to spíše jen výmysl kritiků a historiků divadla a potřeba zřetelného zařazení. Zároveň poznamenává, že groteskní autoři se snažili svým pojetím postav přiblížit k futuristickým loutkám⁵⁹, ale nebyli revoluční co se týče nové koncepce jazyka projevující se expresivností a rychlým střídáním replik. Chtěli sice skoncovat se salónní komedií, ale použili k tomu její prostředky a stejné motivy, a neměli odvahu učinit odvážnější krok do budoucnosti. Z této negativní kritiky ovšem vyjímá Rossa di San Seconda a Pirandella, jimž přisuzuje větší přesah.⁶⁰

Dokonce přibližuje jedny z prvních Rossoových divadelních pokusů z roku 1911, zejména dialog oka a očního víčka, k Marinettiho krátkým dramatům *Le mani* (Ruce) a *Le basi* (Základy).⁶¹

⁵⁷ Tamtéž, s. 94.

⁵⁸ Viz LIVIO, Gigi. *Il teatro in rivolta*. Milano: Mursia, 1976, s. 58–59.

⁵⁹ Důležitým rysem futuristického divadla bylo odpsychologizování postav a jejich přiblížení až jakémusi stroji, mechanismu, loutce bez mimiky.

⁶⁰ Viz VERDONE, Mario. *Teatro del tempo futurista*. Roma: Lerici, 1969, s. 65–67.

⁶¹ Tamtéž, s. 75.

Pokud se blíže podíváme na kolektivní divadelní manifest Syntetického futuristického divadla, jenž vznikl v roce 1915, skutečně můžeme najít určité podobnosti. Ve hře *Základy* se opona zvedne jen o metr a diváci vidí pouze nohy herců, které se představí v sedmi krátkých skečích.⁶² Ve hře beze slov *Ruce* jsou za plentou a před černým pozadím vidět jen gesta mužských a ženských rukou.⁶³

Z manifestu vyplývá, že Marinetti chce vytvořit divadlo syntetické, dynamické, simultánní, autonomní, alogické, irrealné. Termín syntetické znamená v první řadě krátké, jednotlivá dějství by měla být jen pouhými okamžiky, neměla by trvat déle než několik sekund. Pomocí této základní a syntetické stručnosti se divadlo bude moct přiblížit a zvítězit nad filmem. Marinettiho divadlo má být nečekané, překvapivé, nové. Důležitým prvkem je dynamičnost, díky níž se dosáhne simultánnosti, jedné z hlavních futuristických metod. Na divadle se vytvoří, podobně jako ve výtvarném umění, průniky různých prostředí a vzdálených časů.⁶⁴

Zmíněné poznatky o syntetické stručnosti se tedy dají aplikovat na uvedený Rossův dialog, jenž se rovněž odehraje pouze v několika replikách. Dramatickou syntézou a expresivností jazyka se vyznačují i ostatní krátká dramata z téhož období (*Noc, Útěk, Výročí, Král ze sirného dolu, Monelli, Syntéza*) a dialog působí jako jejich úvod nebo předmluva. Uveďme si proto ukázkou dialogu oka s očním víčkem.

OKO: Zavři se, víčko, máš načase. Už je pozdě v noci.

VÍČKO: Slyším tam dole hlasy a smích. Nesou se z krčmy.

OKO: Lidé v tuto hodinu ponocují nebo jsou neklidní. Spí jen ti, kteří mají mír v duši.

VÍČKO: A tenhle muž klid v duši nemá.

OKO: Já vím. Ale ty se zavři.

VÍČKO: On mě mučí.

OKO: Snaž se.

VÍČKO: A proč ti na tom tak záleží?

OKO: Když se zavřeš, obrátím pohled dovnitř.

VÍČKO: Co vidíš?

OKO: Úzkost toho člověka, zpodobněnou ve stínech, osobách, činech.

⁶² Viz MARINETTI, Filippo Tommaso. Il Teatro futurista sintetico creato da Marinetti, Settimelli, Bruno Corra, s. 33–35. [online]. [cit. 2013-07-20] Dostupné z: <http://archive.org/details/ilteatrofuturist00mari>

⁶³ Tamtéž, s. 35–37.

⁶⁴ Tamtéž, s. 11–20.

VÍČKO: To je jasné!

OKO: Směji se.

VÍČKO: Proč?

OKO: Vidím bytost, co se zbůhdarma trápí.....

Zavřeš se? Dobře. Tak! Už to začíná:

L'OCCHIO: Chiuditi, o palpebra, ormai è tempo. La notte è avanzata.

LA PALPEBRA: Io sento voci e risate qua sotto. Giungono dalla taverna.

L'OCCHIO: Gente di taverna veglia a quest'ora o gente irrequieta. Dormono quelli che hanno l'anima in pace.

LA PALPEBRA: E quest'uomo non è in pace.

L'OCCHIO: Lo so. Ma tu chiuditi.

LA PALPEBRA: Questi mi tormenta.

L'OCCHIO: Sforzati.

LA PALPEBRA: Ma perché tanto interesse?

L'OCCHIO: Quando ti chiudi, io mi rivolgo e guardo dentro.

LA PALPEBRA: Che vedi?

L'OCCHIO: L'angoscia di quest'uomo, raffigurata in ombre, in persone, in gesti.

LA PALPEBRA: È evidente!

L'OCCHIO: Io rido.

LA PALPEBRA: Perché?

L'OCCHIO: Vedo un essere che si tormenta per nulla.....

Ti chiudi? Va bene. Ecco! Incomincia.⁶⁵

Dialog je tedy zasazen do zvláštní symbolické atmosféry čekání, nezpodobňuje postavy svých hrdinů, ale vyvolává opět trýzeň vnitřně zmítaného „já“. Právě Rossův autorský přístup se vyznačuje neustálou hloubkovou analýzou postav a jejich vnitřního trápení, tak charakteristickou pro modernistické autory, a právě v tomto ohledu se od Chiarelliho a Antonelliho odlišuje a dle našeho názoru nad nimi vyniká.

V dramatech jsme si mohli všimnout jakési potouchlé síly nebo moci, která postavy ovládá, někdy jim pomáhá, jindy jim ubližuje, ale každopádně před ní není úniku. Ta se zde objevuje v různých podobách. Rezonér bulvární komedie nemilosrdně všem odkrývá, co si sami ve skutečnosti myslí a kým jsou, je ironickým pozorovatelem, který se

⁶⁵ ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. *Teatro 1911–1925*. Ed. Luigi Ferrante. Rocca San Casciano: Cappelli, 1962, s. 3.

střetává s událostmi a demaskuje všechny iluze jako směšné. Prototyp této postavy můžeme spatřovat v postavě Cirilla z *Masky a tváře*, který se ze začátku jeví jako moudrý šprýmař, ale potom zjistíme, že je spíše smutný šašek. Ten, kdo zná průběh hry předem a neustále jej komentuje, je také postava „On” (v italštině Lui) z Cavacchioliho dramatu *L'uccello del paradiso* (1919, Rajské ptáče). Jako loutkářský principál vodí své postavy na drátkách přímo před zraky obecnstva, vkládá jim do úst otázky a odpovědi, sugeruje jim myšlenky, vnukává jim přání. On tedy není jen jakási blíže neurčená síla z Rossova dramatu, ale Cavacchioli jeho postavu přece jen nechává v anonymitě a podle jeho popisu bychom ho stěží označili za obvyklou fyzickou bytost.⁶⁶ On tedy stojí někde na pomezí mezi Rossovou abstraktní vášní a konkrétní osobou Antonelliho doktora Climta. Zatímco u Cavacchioliho není přítomnost této postavy ve hře nutná, jelikož drama aktérů by se bez problémů mohlo odehrávat i bez jeho zásahů, postava doktora Climta je ve hře naprosto nezbytná, nejprve plní lidem jejich sny, pak se jen baví na jejich účet, ale bez něj by se, jak říkal Tilgher, ztratila i celá dimenze fantastičnosti. Postava jakéhosi vědeckého čaroděje se objevuje i v další Antonelliho hře *Pohádka o třech kouzelnících* dokonce v trojí podobě. Každý z kouzelníků, Mág pravdy, Mág spravedlnosti a Mág poezie vládne jeden den konvenční společnosti. Vyšetřuje se tu ovšem vražda dítěte. Lidé chtějí žít i nadále v iluzi, proto vítězí Mág poezie, který jim ji daruje.

Otázka loutkovitosti lidí se ve velké míře objevuje i u současníka námi analyzovaných autorů, Massima Bontempelliho. Ve hře *Siepe al nordovest* (1919, Barikáda na severozápadě) je ve hře přítomen ze začátku neviditelný loutkář, který ovládá opravdové loutky, a u toho se paralelně vyvíjí i příběh lidí. V jeho dramatu *Nostra Dea* (1925, Naše Dea) zastává funkci loutkáře švadlena, která hlavní protagonistku obléká do různých šatů, podle kterých se také mění její individualita a povaha. Dea tedy nemá své já, pouze reaguje na impulsy zvnějšku jako mechanická loutka. Jeho další postava dramatu *Minnie la candida* (1927, Bezelstná Minnie) již tak bezduchá není. Podobně jako v Čapkově *RUR* je tu tématem umělý člověk, robot, který je u Bontempelliho ztvárněn pouze

⁶⁶ Osoba abstraktní, nereálná, filozofická. Staletý stařec. Jeho tělo samo přežívá. Jeho duch je na druhé straně. Má mrtvolně bledou tvář. Jeho vystupování je ještě mladické, dokonalé, elegantní. Intonace jeho hlasu je ironická, jízlivá, výsměšná, tvořena kontrasty: mluví pomalu a procítěně, jemným, slabým falzetem. Je chlubitý, pohrdavý, démonický. [...]

Viz CAVACCHIOLI, Enrico. *L'uccello del paradiso ed altri drammi rappresentati 1919/1929*. Ed. Giancarlo Sammartano. Roma: Bulzoni, 1990, s. 5.

Uvedený výbor obsahuje tato dramata: *L'uccello del paradiso*, *Quella che ti assomiglia*, *La danza del ventre*, *Pierrot impiegato del lotto*, *Corte dei miracoli*, *Il cerchio della morte*.

jako děsivá hypotéza. Minnie totiž uvěří v jeho existenci, nemá žádný důkaz o tom, že ona sama umělá není, a v zoufalství se vrhá z okna. Podobně jako Spící krasavice ze stejnojmenné Rossovy hry věří v lásku a její osud budí smutek. Právě láska probudí Spící krasavici k životu. V prvním dějství stejně jako Dáma s modrou liškou ze hry *Ó loutky, jaká vášeň!* mluví a jedná naprosto automaticky, je pasivní, nechává se vést druhými, žije jakoby ve snu. Jako v pohádce ji vysvobodí nikoliv princ, ale Černý ze sirného domu, který donutí jejího bývalého zaměstnavatele, jenž ji svedl, aby ji pojal za svou manželku a vychoval dítě, které ale není jeho. Stejně jako Minnie byla Spící krasavice čistou duší a zůstala takovou i v prostředí společenského bahna, kde plnila roli prostitutky. Až láska a mateřství ji donutily k aktivitě a probudily v ní přirozený instinkt. Minnie se ze svého snu neprobrala a skončila tragicky. I v Čapkově dramatu v sobě roboti Primus a Helena nakonec objeví lidské vlastnosti a jsou schopni se kvůli lásce obětovat. Hrozba umělosti člověka tedy zůstává pouze varovným signálem.

Hlavní rozdíl, který shledáváme mezi poetikou Luigiho Pirandella a groteskními autory, je v rovině jednoduchosti, stručnosti, a budeme-li chtít, i v určité povrchnosti. Pirandellovo dílo je nepochybně mnohem hlubší a sevřenější, ale někdy až příliš zatěžkáno jeho filozofickými koncepty. Otázkou je, zda se diváci více a lépe ztotožní s lidmi z masa a kostí, kteří podléhají svým vášním a žárlivosti jako každý jiný, nebo se najdou v postavách chladných intelektuálních profesorů, cynických diváků vlastního života. K jeho dramatům by se směle hodil i Janouškův přívlastek „problémového dramatu“, které má za cíl aktivizovat divákovu schopnost uvažování, a je to tedy divadlo v zásadě ideové, jehož význam jsme již vysvětlili. Tímto směrem groteskní dramata nemíří. Zabývají se obzvláště náměty mravními a společenskými, divadlem vášní a milostných triků, a toto zaměření už z principu musí být jednodušší, než Pirandellovo soustředění se na noetické problémy a oblast poznání. Pirandellova poetika je tedy více intelektuální, než vášnivá. V jeho dramatech je také vše poznamenáno hlubokým osobním prožitkem.

Pirandellovo relativistické vidění života je přítomno i v groteskním hnutí. Jedním z velkých Pirandellových témat je rozpad lidské identity v nekonečný plurál osobností, jehož vrcholným zpracováním je román *Uno, nessuno e centomila* (1926, Jeden, nikdo, sto tisíc). Alice Flemrová mluví o zásadním rozdílu ve vnímání neschopnosti jedince nalézt své autentické „já“. Zatímco u Pirandella je toto téma zpracováno jako vnitřní drama, postavy

si totiž svou vnitřní trýzeň plně uvědomují a touží dosáhnout integrity, Bontempelliho Dea si svých proměn vědoma není a její individualita je jí přisouzena zásahem zvnějšku.⁶⁷

Paolovi z *Masky a tváře* je jeho společenská image také infiltrována zvnějšku, Luciana z Antonelliho hry bychom patrně taky neoznačili za trýznitele sebe samotného, ten se ve dvojí podobě vyskytuje jen díky zásahu doktora Climta. Jediný, kdo své drama prožívá opravdu zvnitřku, je Pán v šedém z Rossova dramatu, nicméně se „pouze“ rozdvouje. Neprožívá svou krizi identity v takovém rozsahu jako Vitangelo Moscarda z Pirandellova románu.

Obecně bychom mohli říci, že u námi analyzovaných autorů a her italského groteskního divadla se nejvíce objevuje téma soucitu s tragickým údělem člověka. Ať už je to osamocenost postav z Rossova dramatu, nebo snaha Paola vyvázat se ze své společenské masky u Chiarelliho *Masky a tváře*, nebo Lucianova zaslepenost a nemožnost uniknout před sebou samým u Antonelliho, autoři s tragickými osudy svých postav hluboce soucítí a nevysmívají se jim. Realita života je krutá, neúprosná, vůbec je nešetří a iluze a sny jsou pro ně jediným místem, kde jsou šťastni, kde mohou svůj život prožívat naplno. Dostávají se tím do konfliktu se sebou samými a se strnulými formulemi, tedy pojmy a ideály, jimž se touží přiblížit a zakotvit v nich. Bez těchto našich klamů existovat nemůžeme, ale jak píše Pirandello, musíme jim čelit tváří v tvář, pokud nechceme zemřít nebo se zbláznit⁶⁸, ale takovou odvahu zmiňované postavy postrádají, v tom je jejich tragický úděl. Zdálo by se, že budoucí osud Chiarelliho hrdiny se bude jevit jako nejoptimističtější, Paolo přece jenom našel své autentické já a unikne se svou manželkou svému neblahému osudu. To je ovšem jen jeho další iluze, jež si vytvořil a prozatím se jí nehodlá vzdát.

Na závěr si vypůjčíme opět Pirandellova slova: „V jistých momentech vnitřního ticha, kdy se naše duše vysvlékne ze všech navyklých přetvářek a náš zrak se stává ostřejším a pronikavějším, vidíme sami sebe v životě a život sám v sobě, téměř v jakési vyprahlé, znepokojující nahotě; cítíme, jak se nás zmocňuje podivný pocit, jako by se před námi v jakémisi záblesku objasnila skutečnost, avšak odlišná od té, již běžně vnímáme – skutečnost žijící za obzorem lidského zraku, mimo rozměry lidského rozumu.”⁶⁹

⁶⁷ Viz FLEMROVÁ, Alice. Dramatik proti své vůli. In *Bezelstná Minnie*. Přel. Alice Flemrová. Praha: Transteatral, 2011, s. 98.

⁶⁸ Viz PIRANDELLO, Luigi. *Humor*. Přel. Alice Flemrová. Praha: Havran, 2006, s. 160.

⁶⁹ Tamtéž, s. 159.

6 Riassunto

Durante gli anni della prima guerra mondiale nasce una nuova corrente nel teatro italiano che cerca di opporsi alle regole stabilite e rispettate dai loro predecessori (Gabriele D'Annunzio, Sem Benelli per citare i più rappresentativi), detta “Teatro del grottesco”. Tra i massimi esponenti della drammaturgia sono generalmente considerati tre autori a cui, con i loro testi più significativi è dedicata la nostra tesi: Pier Maria Rosso di San Secondo (1887–1956), Luigi Chiarelli (1880–1947) e Luigi Antonelli (1877–1942). Tutti e tre vengono classificati come grotteschi nonostante le loro idee siano differenti e le loro poetiche assai individuali. Li accomuna l'uso delle strutture tematiche che tendono a dimostrare la realtà espressa nella dimensione grottesca attraverso cui si mette in evidenza l'assurdità delle azioni umane. I personaggi sono condannati a vivere con la maschera, manipolati da una forza trascendentale o da un mago scientifico come marionette senza vita. Gli autori del teatro grottesco cercano di cambiare la poetica del dramma borghese, mantenendo comunque motivi principali come il tipico triangolo borghese: il marito, la moglie e l'amante, l'adulterio e la gelosia e di primo acchito i loro drammi non sono molto diversi dalle commedie precedenti.

I personaggi sanseondiani vivono in una realtà che non sopportano, cercando invano una via d'uscita che davvero non esiste e sono così eternamente destinati alla sconfitta. I personaggi ridotti a marionette nel dramma *Marionette, che passione!* non hanno neanche nome, sono solamente dotati di una sorta di riferimenti sia visuali sia esistenziali, si chiamano „il Signore a lutto”, „il Signore in grigio”, „la Signora della volpe azzura”. S'incontrano per caso in un piovoso pomeriggio domenicale in un luogo pubblico – un ufficio telegrafico. La passione come una forza soprannaturale li divora, tutti soffrono a causa di un amore non ricambiato e cercano di ritrovare un rimedio al loro dolore. Tra i dialoghi dei protagonisti si percepisce la mancanza della comunicazione, i loro discorsi spesso assumono la forma di monologhi, quasi sfoghi patetici delle loro anime – quest'affermazione vale soprattutto per quelli che sono assegnati al Signore in grigio che si toglie la vita volontariamente. Questo personaggio sin dall'inizio del dramma vive la propria vita solamente osservando se stesso come un oggetto; questo tipo di alienazione e rassegnazione evoca la poetica crepuscolare, nonché lo sdoppiamento dell'io pirandelliano.

Il dramma *La maschera e il volto* di Chiarelli è basato sul rapporto fra questi due elementi, cioè il paradosso fra ciò che è falso ma che assumiamo nel nostro comportamento a causa delle convenzioni sociali e ciò che di vero e naturale vi è nella

personalità che spesso vogliamo nascondere. Una maschera ci permette di mostrarsi come desideriamo esser visti dagli altri. Il relativismo conoscitivo è un grande tema pirandelliano. Il protagonista Paolo Grazia afferma che se la sua moglie lo tradisse, la ucciderebbe immediatamente. Eppure dopo aver scoperto il tradimento della sua Savina, non è in grado di assassinarla ed è costretto a farla scomparire. Confessa a tutti di averla uccisa e non viene punito, anzi è celebrato come un eroe. La situazione si complica quando viene trovato il cadavere di una donna nel lago che viene proclamato automaticamente il corpo di Savina. Nel giorno in cui si organizza il suo funerale, lei decide di tornare da suo marito e dichiarargli il suo amore. Anche lui è ancora innamorato della moglie infedele e vuole liberarsi della sua maschera, ma il loro inganno viene scoperto e la coppia è costretta a scappare all'estero. Il finale può sembrare assai lieto ma non prendiamo alla leggera le possibili conseguenze, ricordandoci del caso di Mattia Pascal pirandelliano nel romanzo *Il fu Mattia Pascal*, costretto a vivere sotto falsa l'identità in una vita sicuramente non felice.

Tutti i protagonisti dei nostri drammi vivono in un mondo sospeso fra illusione e realtà. Anche Luciano de Garbines, protagonista del *L'uomo che incontrò se stesso* di Antonelli, non riesce a liberarsi dalle sue illusioni. L'uomo maturo pensa con rimpianto a come avrebbe regolato la sua gioventù, se avesse saputo. Un giorno era felice perché aveva la sua donna, Sonia, e credeva nel suo amore fino al momento in cui una catastrofe tellurica fa crollare tutto, le illusioni e l'amore. Accanto al cadavere di sua moglie viene trovato quello di un caro amico di famiglia. In seguito Luciano, vent'anni più vecchio, capita in un'isola fantastica, dominata da un uomo singolare, una specie di mago scientifico, il dottor Climt, che ha il potere di fare scorrere a ritroso il tempo e sdoppiare la propria personalità. Gli propone l'esperimento di farlo incontrare col suo io di vent'anni più giovane e cambiare la propria vita. Il nuovo signor Gregory tenta di salvare il giovane Luciano, ma riesce solamente tradire se stesso con la propria moglie. È la satira amara dell'illusione più vana dell'uomo, dell'esperienza. Nel teatro di Antonelli acquistano centralità i motivi ricorrenti della contraddittorietà del destino umano, della breve durata del sogno, della fragilità delle illusioni, ma essi sono trattati in modo assai superficiale e secondo noi non eguagliano la profondità degli altri scritti degli autori citati.

Negli scritti degli autori grotteschi emergono punti di convergenza con altri autori di quel tempo, soprattutto con Massimo Bontempelli e ovviamente Luigi Pirandello. Anche Bontempelli tratta il tema delle marionette nel suo dramma *Siepe al nordovest*, dove s'intrecciano sullo stesso palcoscenico due vicende, una interpretata da marionette e una da

attori. In *Nostra Dea* invece racconta di una donna che non ha una precisa personalità e che ne assume di volta in volta una diversa secondo l'abito che indossa. In *Minnie la candida* la protagonista è fatta di tale semplicità che presta fede a qualsiasi cosa le si dica. Comincia a credere che esistano degli esseri artificiali che si aggirano tra noi e che non si distinguono dagli uomini veri e alla fine crederà di essere lei stessa un umano artificiale e si toglierà la vita. Diventa un personaggio tragico. Anche nel famoso drama ceco *RUR* di Karel Čapek i robot scoprono di provare sentimenti umani e innamorarsi. I personaggi di Pirandello vivono la crisi dell'io in modo più profondo, come un conflitto interiore e desiderano raggiungere l'integrità. Nel dramma di Rosso, il Signore in grigio vive uno sdoppiamento interiore, avvicinandosi maggiormente e non superficialmente al grande maestro Pirandello, perciò noi troviamo la sua poetica la più interessante, caratterizzata dal lirismo e da una visione pessimista del rapporto tra l'uomo stesso e la società.

Anche se il teatro grottesco non rovescia totalmente lo sfondo borghese, i drammi si basano su vicende amorose, sul vecchio triangolo borghese e in questo senso non possono competere con le pièce pirandelliane, più profonde e fondate sul relativismo filosofico. Tuttavia bisogna riconoscere agli autori grotteschi di aver introdotto una nuova tendenza nel dramma italiano che ha influenzato i loro successori e perciò non sarebbe corretto dimenticarli o negarne il giusto valore nel panorama della drammaturgia europea moderna.

7 Resumé

Mezi lety 1916–1924 se v Itálii objevilo nové divadelní hnutí, které neslo název „groteskní divadlo”. Groteskní pojmenování je poněkud zavádějící, termín vznikl spíše kvůli potřebě určitého zařazení, a byl přejímán téměř bezmyšlenkovitě tehdejšími kritiky a historiky divadla. Tato práce se zabývá třemi reprezentativními autory tohoto hnutí a jejich nejznámějšími dramaty. Jsou to: Pier Maria Rosso di San Secondo a hra *Ó loutky, jaká vášeň!*, Luigi Chiarelli s dramatem *Maska a tvář* a Luigi Antonelli a jeho hra *Muž, který potkal sám sebe*.

Mezi hlavní témata her patří loutkovitost postav, které nemají individuální charakter a nedokážou jednat samy o sobě. Ovládá je jako loutky blíže neurčená transcendentální energie ve hře *Ó loutky, jaká vášeň!*, nebo je síla personifikována jako konkrétní osoba doktora Climta, jenž má moc s postavami manipulovat, jak je tomu ve dramatu *Muž, který potkal sám sebe*. Postavy a jejich charaktery tak reflektují krizi tehdejší společnosti na počátku 20. století, obzvláště krizi identity člověka jako takového, což je hlavní téma prozaických, divadelních i teoretických děl významné osobnosti Luigiho Pirandella. Osobní pocity postav jsou spojeny se zkušeností sebeodcizení člověka, kdy postava jen pozoruje svůj život zvenčí. Tato dualistická podoba je prezentována v sociálním kontextu jako maska společenské konvence v dramatu *Maska a tvář*, kdy hrdina vědomě přijímá masku ke své tváři, aby se lépe přizpůsobil společenským zásadám a pravidlům. Vnější já se diametrálně odlišuje od opravdového vnitřního já. Rozdvojení osobnosti je rovněž popsáno Rossem di San Secondem v dramatu *Ó loutky, jaká vášeň!* formou hlubokého intimního prožitku duševní trýzně jedince. Hlavní postavě v Antonelliho hře *Muž, který potkal sám sebe* je rozdvojení osobnosti umožněno vnějším zásahem kouzelníka doktora Climta a hrdina tak potká své o dvacet let mladší „já”.

Vybraná dramata všeobecně označovaná jako groteskní jistě vykazují určité podobnosti, ale i odlišnosti, jež jsou dány individuálními poetikami autorů, kteří podobná témata a motivy zpracovávají různě. Italské groteskní divadlo sice nabourává některé konvence tehdejší divadelní tvorby, ale ve hrách přežívají i obehnaná témata salónních komedií jako jsou manželský trojúhelník, nevěra nebo žárlivost.

Autoři soucítí se sociální krizí člověka a jeho tragickým údělem, kterou zpodobňují v tragikomickém klíči, kdy smích je vždy doprovázen pláčem, pocitem, který vyrůstá z Pirandellova specifického pojetí humoru.

8 Summary

In the years of 1916–1924 a new era of Italian theatre emerged. This phenomenon, however, had been rather incorrectly named as the “Theatre of the Grotesque”. Such a name for this category was almost exclusively assessed as a technical term of the critics or the theatrical chronicles of the time, later on accepted by historians without virtually any verification. This thesis deals with the three representative authors of this group and their best known plays categorised as the grotesque theatre. Those plays are: *Marionettes, what a passion!* (1918) by Pier Maria Rosso di San Secondo, *The mask and the face* (1913) by Luigi Chiarelli and *The man who encountered himself* (1918) by Luigi Antonelli.

The characters in the above mentioned plays are not really human beings who would be capable of acting independently. They are, in fact, marionettes and puppets animated by the means of a complicated system. This kind of force is a rather anonymous transcendent energy like in *Marionettes, what a passion!* or is represented by a real man doctor Clint who has the power to move persons on the stage in *The man who encountered himself*. These personalities and characters also reflect the societal crisis of the early 20th century and, in particular, the crisis of identity of the individual self; the theme most presented in the prosaic and theatrical works and theories of a significant author Luigi Pirandello. These human feelings are related to the experience of dissociation, in which the characters feel estranged from their own bodies. Such double consciousness thus embodies a dualistic behaviour which is manifested in the social context, as for instance in *The mask and the face*, when the man consciously accepts the mask to adapt himself to the social rules and obey them. The exterior self does not possess the same face as the secret self. This splitting of the individuality is also described in a most profound way by Pier Maria Rosso di San Secondo in *Marionettes, what a passion!* as an interior conflict and torment to protagonist's spirit. The character in *The man who encountered himself* by Luigi Antonelli suffer from his failed past and a dualistic behaviour is created by intervention from outside – sort of a magician, doctor Clint – who allows protagonist to return to the past and meet himself as a youth.

The selected texts, generally regarded as emblematic illustrations of the Grotesque, share certain elements, nevertheless they differ in some implementations and portrayals of the themes and dramatists are characterized by their own unique poetics. The Italian “Theatre of the Grotesque” is the theatre that is able to break ties with the traditional conventions but the authors do it with elements of bourgeois theatre itself: love triangle,

infidelity, jealousy. They express the consciousness of a deep social crisis and the tragic destiny of a man, all seen in tragicomic modes, where laugh is always accompanied by pain, that grew directly out of Pirandello's specific concept of „umorismo”.

9 Seznam použité literatury

Primární literatura:

ANTONELLI, Luigi. *L'uomo che incontrò se stesso ed altri drammi rappresentati 1918-1933*. Ed. Giancarlo Sammartano. Řím: Bulzoni, 1994.

ANTONELLI, Luigi. *Muž, který potkal sama sebe*. Přel. Václav Hadr. Praha: Dilia, 1961.

BONTEMPELLI, Massimo. *Teatro I (La guardia alla luna, Siepe a nordovest, Nostra Dea, Minnie la candida)*. Milano: Mondadori, 1947.

CAVACCHIOLI, Enrico. *L'uccello del paradiso ed altri drammi rappresentati 1919/1929*. Ed. Giancarlo Sammartano. Roma: Bulzoni, 1990.

ČAPEK, Karel. *Dramata (Loupežník, RUR, Věc Makropulos, Bílá nemoc, Matka)*. Praha: Československý spisovatel, 1992.

CHIARELLI, Luigi. *La maschera e il volto ed altri drammi rappresentati 1916-1928*. Ed. Giancarlo Sammartano. Řím: Bulzoni, 1988.

CHIARELLI, Luigi. *Maska a tvář*. Přel. Zdeněk Digrin. Praha: Dilia, 1986.

PIRANDELLO, Luigi. *5 her a jedna aktovka (Sicilská komedie, Diplom, V rukavičkách, Šest postav hledá autora, Jindřich IV., Nahé odívati)*. Přel. Zdeněk Digrin. Praha: Odeon, 1967.

PIRANDELLO, Luigi. *Čapka s rolníčkami*. Přel. Vladimír Mikeš. Praha: ARTUR, 2008.

PIRANDELLO, Luigi. *Il berretto a sonagli*. [online]. [cit. 2013-07-15]. Dostupné z: http://www.classicitaliani.it/pirandel/drammi/09_pira_berretto_a_sonagli.htm.

PIRANDELLO, Luigi. *Il fu Mattia Pascal*. Milano: Mondadori, 1970.

PIRANDELLO, Luigi. *Il gioco delle parti*. Milano: Mondadori, 1982.

PIRANDELLO, Luigi. *L'uomo, la bestia e la virtù*. Milano: Mondadori, 1970.

PIRANDELLO, Luigi. *Uno, nessuno e centomila*. Milano: Mondadori, 1986.

ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. *Ó loutky, jaká vášeň!*. Přel. Dr. Václav Jiřina. Praha: Moderní knihkupectví a nakladatelství Evžena K. Rosendorfa, 1924.

ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. *Teatro 1911–1925*. Ed. Luigi Ferrante. Rocca San Casciano: Cappelli, 1962.

Sekundární literatura:

BACHTIN, Michail Michailovič. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975.

BISICCHIA, Andrea. *Invito alla lettura di Rosso di San Secondo*. Milano: Mursia, 1978.

BONTEMPELLI, Massimo. *Bezelstná Minnie*. Přel. Alice Flemrová. Praha: Transteatral, 2011.

CANNAVACCIUOLO, Laura. *La fabbrica del Grottesco*. Napoli: Tullio Pironti, 2012.

DIGRIN, Zdeněk. *Slovník světových dramatiků. Italští autoři*. Praha: Divadelní ústav, 1983.

FERRANTE, Luigi. *Teatro italiano grottesco*. Bologna: Cappelli, 1964.

GRIMM, Reinhold. *Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu*. Přel. František Vrba. Praha: Orbis, 1966.

JANOUSEK, Pavel. *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama, 1989.

KAYSER, Wolfgang. Pokus o definici podstaty pojmu grotesknosti. In čas. *Divadlo*, květen 1964.

LIVIO, Gigi. *Il teatro in rivolta*. Milano: Mursia, 1976.

LIVIO, Gigi. *Teatro grottesco del Novecento*. Ed. Gigi Livio. Milano: Mursia, 1965.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Il Teatro futurista sintetico creato da Marinetti, Settimelli, Bruno Corra*, s. 33–35. [online]. [cit. 2013-07-20] Dostupné z: <http://archive.org/details/ilteatrofuturist00mari>.

PIRANDELLO, Luigi. *Humor*. Přel. Alice Flemrová. Praha: Havran, 2006.

ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. *Fuga*. Palermo: Salvatore Sciascia, 1991.

SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.

TILGHER, Adriano. *Il problema centrale (Cronache teatrali 1914-1926)*. Ed. Alessandro d'Amico. Genova: Edizioni del Teatro Stabile, 1973.

TILGHER, Adriano. *Studi sul teatro contemporaneo*. Řím: Libreria di scienze e lettere. [online]. [cit. 2013-06-15].

Dostupné z:

<http://www.liberliber.it/mediateca/libri/t/tilgher/studi_sul_teatro_contemporaneo/pdf/tilgher_studi_sul_teatro_contemporaneo.pdf

TRÁZNÍKOVÁ, Hana. *Teatro grottesco*. Diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Katedra divadelní a filmové vědy, 1995.

VERDONE, Mario: *Teatro del tempo futurista*. Roma: Lerici, 1969.

Internetové zdroje:

italská internetová encyklopedie, dostupné z: www.treccani.it